

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA



GRADO EN HISTORIA

**El Salón de Reinos: la construcción de un  
espacio de poder**

Autora: Olga Soriano Ortega

Tutor: Pr. Dr. D. José Contreras Gay

Curso Académico: 2020/2021

Convocatoria: mayo

## RESUMEN

Las manifestaciones iconográficas han sido referentes para el estudio del poder desde tiempos remotos; el complejo programa decorativo del Salón de Reinos representa por sí solo, de forma plástica, el poder ejercido por la Monarquía de los Austrias, como estandarte de la culminación de una época donde la concepción de la imagen de la Corona y los monarcas estaba sujeta a un control exhaustivo. Muchos autores han realizado trabajos acerca de este Salón, pero en la mayoría de ellos el estudio se limita al valor iconográfico de las obras. En ese marco, este trabajo intentará dar un paso más allá de lo meramente visual. La metodología empleada se ajustará a la Historia de la Cultura y al Método iconográfico-iconológico, junto a preceptos más actuales, donde muchos autores reclaman que las producciones artísticas sean contempladas como una oportunidad adicional para rellenar vacíos de determinados procesos históricos, además del uso de la documentación disponible para apoyar lo que dicen las imágenes. El acercamiento a este espacio de poder se hará teniendo en cuenta la individualidad de cada uno de los bloques iconográficos que lo componen y su conceptualización global.

**Palabras clave:** Salón de Reinos, cultura visual, iconología e iconografía, espacio de poder, Olivares.

### ***The Salón de Reinos: building a space of power***

## ABSTRACT

The iconographic manifestations have been references for the study of power since ancient times; The complex decorative program of the *Salón de Reinos* represents by itself, in a plastic way, the power exercised by the Monarchy of the Habsburgs, as a banner of the culmination of a time where the conception of the image of the Crown and the monarchs was subject to an exhaustive control. Many authors have carried out researches on this Hall, but in most of them the study is limited to the iconographic value of the works. In this framework, this paper will try to take a step beyond the merely visual. The methodology used will be adjusted to the History of Culture and the iconographic-iconological method, together with more current precepts, where many authors claim that artistic productions be seen as an additional opportunity to fill gaps in certain historical processes, in addition to the use of documentation available to support what the images say. The approach to this space of power will be made taking into account the individuality of each of the iconographic blocks that compose it and their global conceptualization.

**Keywords:** The *Salón de Reinos*, visual culture, iconology and iconography, space of power, Olivares.

## ÍNDICE

1. Introducción .....	4
2. El estado de la cuestión: la didáctica de la Historia del Arte .....	6
3. El Palacio del Buen Retiro .....	12
3.1. El Ideólogo y su equipo.....	18
3.2. Felipe IV, Dios y la Corte en El Buen Retiro .....	23
3.3. El programa iconográfico y la persuasión habsbúrgica .....	31
3.4. Los espacios de poder .....	32
3.5. El Salón de Reinos .....	39
4. Serie pictórica del Salón de Reinos.....	44
4.1. Las Batallas .....	44
4.2. Hércules.....	52
4.3. La Monarquía.....	55
4.4. Los Escudos .....	58
5. Conclusiones .....	59
6. Referencias Bibliográficas .....	61
7. Anexos: Documentos, Figuras y Láminas .....	66

# EL SALÓN DE REINOS: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN DE PODER

Olga Soriano Ortega

## 1. Introducción

La iconología es una propuesta nueva para la investigación historiográfica, a la que actualmente se le ha otorgado un grado más de lo meramente visual, para convertirla en fuente legítima, no solo de la Historia del Arte sino también de la Historia. La mayoría de las investigaciones sobre iconología se basan en el estudio conceptual del arte, pero no se ahonda en los aportes que puede hacer a la semiótica, sino que se ha entendido tradicionalmente como un análisis histórico de los diferentes periodos. Hoy en día se aboga por vincular la iconología a la Historia como método, donde se puede descubrir aspectos relevantes sobre la investigación histórica contextualizando y haciendo relecturas sobre acontecimientos históricos, añadiendo un plus a la investigación; analizando la obra pictórica como un icono (Montero Rodríguez, 2016:14).

No es objeto de este Trabajo Fin de Estudios hacer un análisis iconográfico de las obras que componían el Salón de Reinos como se haría desde la perspectiva de la Historia del Arte, ni tampoco una evaluación económica, política y social de la época de la construcción de dicho espacio arquitectónico, sino aunar ambas concepciones para intentar acercarnos a una visión global, buscando superar la imagen y el documento, donde ambas parcelas se sumen y no se resten. En este sentido, el hecho de indagar acerca de las tendencias, los objetivos o los proyectos que dan origen a la creación de imágenes normalmente queda desplazado, ya que se prioriza la calidad artística de los objetos, aunque debemos considerar que las artes en general son origen y repercusión de la propia evolución de la cultura: “*A cada tiempo su arte y a cada arte su libertad*”<sup>1</sup>. Con este objetivo miraremos las imágenes con otra perspectiva; donde el escenario es el personaje principal y la creación el resultado es decir, serán los lugares los que nos digan quiénes fueron los dueños de las obras y los que revelen el porqué de su creación y utilización en un momento determinado (Bryant, 1997:59-60).

---

<sup>1</sup> Inscripción sobre la puerta de la Fachada del Pabellón de la Secesión vienesa. El objetivo estético de la escuela vienesa era la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, concepto acuñado por Richard Wagner a mediados del siglo XIX, para denominar un arte que aunara las habilidades de todas las demás y abarcara concepciones estéticas del primer romanticismo y de la filosofía idealista. En este sentido, se reclamaba la autonomía del arte que debía de convertirse en un modelo contrapuesto a la realidad (Bryant, 1997:57).

El artista, por tanto, debía trasladar a su obra esta contextualización además de realizar una ejecución pictórica perfecta; el cliente establecía qué tipo de obra tenía que realizar el artista y dónde se iba a ubicar. Consideramos que Felipe II fue el responsable de la creación de un nuevo concepto y reafirmación del Estado que sirvió de modelo y precedente para las generaciones posteriores de los Austrias. Conceptualmente se quería transmitir que la Monarquía hispánica era universal, católica y centralizada, y para ello se transformó la Villa de Madrid. La firma del *Tratado de Cateau-Cambrésis*<sup>2</sup> ya había dejado claro quién mandaba en Europa y bajo esta estela se empezaron a remodelar las casas reales madrileñas, como el Pardo y Aranjuez, hasta que en 1563 se inició la obra de San Lorenzo de El Escorial. En muy poco tiempo Madrid se convirtió en el centro neurálgico de la realeza; cambiando su perfil, sus funciones y su historia (Díaz y Ruiz, 2009:91).

Para analizar este proceso creativo recurriremos al método inglés de las “5W”, que tiene su origen en el método retórico griego, pero preguntando al objeto no al sujeto; el qué, quién, cuándo, dónde y por qué. En el estudio que nos ocupa, investigaremos quiénes fueron los creadores de la imagen de la Monarquía española, para llegar a entender porqué se planteó el entramado iconológico de este proyecto. En este sentido utilizaremos la imagen como una fuente primaria, complementando la información con la documentación disponible, con el objetivo de analizar el Salón de Reinos como uno de los ejemplos más significativos de “Espacios de Poder” de toda la Historia.

---

<sup>2</sup> Fue un tratado de paz firmado el 2 de abril de 1559 entre España, Francia e Inglaterra. Felipe II devolvió San Quintín, Ham, Châtelet y los obispados de Metz, Toul y Verdún a Francia, por su lado Enrique II restituyó las plazas ocupadas por los franceses en Flandes, Saboya, Piamonte, Córcega y Monferrato y renunció a Italia. La paz aseguró la hegemonía española.

## 2. El estado de la cuestión: la didáctica de la Historia del Arte

Vasari en su obra *Le Vite*<sup>3</sup> consigue aunar la obra y la vida del autor enriqueciendo la investigación y el sentido de las producciones artísticas, las cuales pasan de ser entes independientes a estar interrelacionadas con una serie de intenciones, razonando la existencia de un porqué en su elaboración. La interpretación de la imagen surgió como método a principios del siglo XX, recibiendo críticas por ser o muy estricto o muy ambiguo; en cualquier caso las imágenes siempre han estado subestimadas en cuanto a su capacidad para completar los vacíos referentes al poder, la religión, las estructuras y los acontecimientos sociales de determinados procesos históricos; para ello los historiadores “deben” saber leer esa iconografía recurriendo al psicoanálisis, el estructuralismo y la teoría de la percepción (Burke, 2001:50-53). En 1876 Francisco Queipo de Llano, conde Toreno y Ministro de Fomento, crearía en España la Junta de Iconografía Nacional (JIN); una institución que se configuró a modo de Consejo de eruditos, a los que el Estado encomendó la tarea de formar un Museo Iconográfico Nacional, que debería contener los retratos de los protagonistas de la Historia de España.

Elías Tormo —catedrático de *Teoría de la Literatura y de las Artes*— fue nombrado miembro de la JIN en 1912 y se le encargó reunir retratos o galerías en cualquier soporte; con el requisito de que fueran auténticos, priorizando su valor documental sobre el artístico. Además colaboró para establecer una iconografía nacional y las series icónicas de los reyes de España. Su participación en la JIN le permitió difundir sus trabajos entre los especialistas y el público en general. La JIN enviaba publicaciones y libros a bibliotecas; de hecho, en 1929 Alfonso XIII promocionó la exposición, *Influencia del libro de Arte Español en España y en el extranjero*, reflejo de la buena acogida de la Historia del Arte en España en tan solo una década; donde la JIN y los libros de Tormo fueron fundamentales. El legado de Tormo contribuyó a la promoción del estudio del arte, facilitando la incorporación de la Historia del Arte al ámbito universitario español y su difusión en la sociedad en general (Arciniega García, 2014:7-9; Arjones Fernández, 2015:5-12).

---

<sup>3</sup> *Le Vite de 'più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, es una obra que recoge biografías de artistas italianos del s. XVI, escrita por el pintor y arquitecto italiano Giorgio Vasari (1511-1574). La propuesta de Vasari se consideraría como antecedente de la sistematización de la investigación iconográfica (Montero Rodríguez, 2016:15).

Hermenegildo Giner de los Ríos publicó el primer *Manual de Historia del Arte* en 1894, donde evitaba el monumento y se alineaba de esta forma con la tradición vasariana; Francisco Giner de los Ríos fusionó la concepción ideal del arte con los positivismos; dotando de un carácter científico y filosófico a las manifestaciones plásticas, aunque también estuvo influenciado por la Institución de Libre Enseñanza —la cual a su vez bebía de Hegel y de los románticos alemanes— donde el concepto del arte se consideraba como un fin de la vida, innato a la propia naturaleza humana como aspiración a la perfección (Caballero Carrillo, 2000:18-19). El método riegliano no se desarrolló en España hasta 1976, cuando las revistas especializadas se interesaron por la Escuela de Viena, revisando los trabajos realizados por Herman Bauer<sup>4</sup> o Schlosser<sup>5</sup> y en la actualidad las investigaciones de Riegl; como un acceso al conocimiento profundo de los objetos de arte, denominados monumentos e iconología<sup>6</sup>. En España la teoría riegliana de los valores del monumento no se contempló en los planes de estudio de Historia del Arte hasta finales del siglo XX. Tormo consideraba que las obras artísticas tenían “*su propia y prístina virtualidad comunicativa y parlante*” (Arciniega García, 2016:107; Arjones Fernández, 2015:6-9).

El lenguaje artístico no era exclusivo de la nobleza, pero se convirtió en una forma de entender la política como algo esencial en las cortes nobiliarias del Siglo de Oro (Bouza Álvarez, 2003:127). Quienes no sabían leer ni escribir también podían acceder a la cultura escrita a través de otros soportes con ese “*elevado grado de familiaridad con la escritura que tenían los no letrados*”; leían las paredes, las fachadas de los carteles, los edictos, los anuncios o las pintadas. Si la imprenta no acabó con los manuscritos, la cultura escrita tampoco pudo sustituir el rol de la oralidad o de las imágenes. Bouza cree que durante los s.s. XVI-XVII había tres formas de comunicarse; “*las palabras habladas, las imágenes pintadas o grabadas, la escritura manuscrita o tipográfica*”, igualmente válidas para transmitir conocimiento e indicar “*la cosa mesma y también el mesmo concepto*”, como ya apuntó en 1692 Diego Henriques de Vilhegas en *Leer sin libro*. Bouza rechaza la concepción lineal de la Historia, pues considera que las diferentes formas de expresarse interaccionan o

---

<sup>4</sup> Bauer, Hermann (1981), *Historiografía del Arte*, Taurus, Madrid.

<sup>5</sup> Schlosser, J. (1936), «La scuola vienesse di storia dell'arte: A. Riegl», *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Bari, Laterza, pp. 118-136.

<sup>6</sup> El sistema riegliano permite reconocer sus valores a todos aquellos elementos que de distinta forma contribuyen a la “realidad del monumento” a tutelar (Arjones Fernández, 2015:15).

suman sus capacidades; los textos y las imágenes andan entre las élites y los iletrados (Chartier, 2001).

El libro pasó por una crisis de identidad y de confianza en el siglo XVII, víctima de la saciedad de libros, como demuestra que pudieran comprarse libros al peso solo para quemarlos, por medio de esta práctica, entre otras cosas, se valoraba lo que era digno de conservarse para la memoria y lo que no. Sobre el cuidado de la memoria histórica tuvieron que preguntarse cómo la palabra, la imagen y la escritura servían para preservar el recuerdo de las cosas; en este sentido Charles Dempsey en *The portrayal of love* y David Freedberd en *The power of images* señalaban a finales del siglo XX que la imagen tenía la cualidad extra de expresar sentimientos; esta virtualidad pictórica llegó a los discursos políticos con la privanza de la Monarquía hispánica del siglo XVII, cuando don Gaspar de Guzmán se debatía en si debía o no dar audiencias generales, el príncipe de Carpignano le aconsejó que las hiciera, ya que en las audiencias, el privado ejercía como “retrato” del rey. Las imágenes y figuras para perpetuar públicamente el recuerdo de personas o hechos son frecuentes desde el Renacimiento, la oralidad y la imagen visual le dieron sentido y propagaron ideas y saberes, tanto en la cultura popular como en las élites letradas (Bouza Álvarez, 1998:27;31;35).

En 1989 la *new cultural history* surgió como una nueva forma de entender la Historia, a raíz de una publicación de Lynn Hunt, la cual propuso establecer una conexión entre el simbolismo y el mundo social; fomentando su conflictividad y su entendimiento a través de la Antropología y la crítica literaria, alejándose de la forma tradicional de identificar las diferencias sociales. De esta manera se “obliga” al historiador a leer las imágenes o los textos para entender sus significados simbólicos, el proceder particular o el ritual social, fijándose en el detalle por encima de lo global (Chartier, 2005:13-14). El significado de las imágenes está supeditado al contexto social —en contra de lo que piensan los iconógrafos clásicos y los posestructuralistas— al igual que las circunstancias políticas y culturales del momento; qué se encargó, a quién, dónde se iba a exponer y con qué objetivo, configurando una *Historia Social del Arte*, que Arnold Hauser contempló como la imagen de una comunidad y Francis Haskell como un enlace entre el artista-patrono (Burke, 2001:227-228).

Los emblemas, empresas, alegorías, símbolos, atributos, divisas y jeroglíficos se van a utilizar para difundir la imagen. Los emblemas en el siglo XVII serán la versión moderna de



los jeroglíficos egipcios que, para los humanistas, eran la máxima expresión de la sabiduría oculta y que en el Siglo de Oro se hará patente en una pintura que esconde una intención moralizante<sup>7</sup>. La empresa sustituye a una persona o familia —como figura enigmática— que se representa en la cultura caballeresca; los atributos son objetos reales o imaginarios que hacen reconocible al personaje; el símbolo se utiliza como imagen de algo abstracto y la alegoría es una personificación humana asociada a atributos o a una virtud. Las imágenes mitológicas se utilizaron por la Monarquía para su proyección y mitificación, Fernando el Católico fundó España igual que Rómulo hizo con Roma; Carlos V unió España y Alemania del mismo modo que Tacio a los sabinos y los romanos; Felipe II y Numitor fueron gobernadores prudentes; Felipe III y Pomponio reyes piadosos. El sol y el Ave Fénix eran imágenes que representaban a la institución monárquica, si bien el símbolo por excelencia de los Austrias era el águila y su signo de identidad la humillación ante el viático —recogido del mito de Rodolfo de Habsburgo—, mientras que el Toisón de Oro enlazaba la mitología clásica con el vellocino de oro —símbolo de pureza— y recordaba la hazaña de los argonautas. La iconografía de Felipe IV adquiere ciertas diferencias con respecto a sus antepasados, evolucionando de un retrato regio con armadura y semblanza guerrera a una imagen más cortesana, cuyo objetivo era acercarse a la imagen de su abuelo, coincidiendo en la forma de mostrarse —vestido de negro, a caballo— pintado por Velázquez en muchas ocasiones (De la Torre García, 2000:15-20; Gállego, 1972:21-24).

A través de las imágenes se puede tener acceso a la percepción del universo social que caracteriza una época, para ello el significado de las imágenes tiene que plantearse desde diferentes escenarios —culturales, políticos y materiales—, puesto que el estudio de una serie de imágenes es conceptualmente más fiable que el estudio de una aislada. Los positivistas cuando leen las imágenes lo hacen a través de ellas, para averiguar su mensaje oculto, que les muestra una información íntegra. Por el contrario, los escépticos o estructuralistas a la hora de abordar la imagen lo hacen por medio de su organización, de cómo se relacionan sus partes y qué relación tiene la imagen con respecto a otras similares (Burke, 2001:234-240).

El Grupo de Iconografía e Historia del Arte (IHA) para realizar sus estudios sobre las imágenes monárquicas ha adoptado un sistema que aúna el método de la Historia de la

---

<sup>7</sup> Los emblemas en una segunda acepción se refieren a “*cualquier cosa que es la representación simbólica de otra*” (Ponce de León, 2013:232).

Cultura de Jacob Burkhardt y el iconológico de Aby Warburg. El objetivo de esta institución es la investigación de fuentes iconográficas y emblemáticas entre distintas disciplinas; para el marco dinástico habsbúrgico recurren a los modelos de la antigüedad, y mediante una crítica artística analizan su simbología y propaganda. La IHA propone buscar fuentes iconográficas y documentales de cualquier tipo —incluso las emblemáticas— ubicar la obra de arte en un periodo de la Historia y de su cultura, teniendo en cuenta el resto de las artes y ver cómo influyen entre sí; la pintura, la escultura, la arquitectura, los grabados, el arte efímero y el suntuario. Además, las imágenes se interpretarán estética y formalmente, desde la óptica del pasado y del presente, teniendo en cuenta la evolución humana y el periplo de las imágenes. Los autores concluyen que la investigación necesita recurrir a varias disciplinas y contemplar su método como una recopilación entre la Historia de la Cultura y el método Iconográfico e Iconológico (Mínguez y Rodríguez, 2012:192).

Fernando Marías cree que Elliott es un hispanista clave para la historiografía actual, que en 1980 publicó junto a Brown un libro sobre el Palacio del Buen Retiro y Olivares<sup>8</sup>. Elliott parte de la idea de que el arte y la cultura son accesorios al valor y los propósitos historiográficos; a través de una historia enmarcada en el arte español que fluye hacia la historia comparada del coleccionismo. En su reflexión, el académico se plantea cómo se pudo conjugar una época de decadencia política, militar y económica con un Siglo de Oro cultural. Realmente ¿Se pueden considerar las obras de arte legítimas en comparación con las fuentes escritas? ¿Son las obras de arte fiables —frente a los testimonios escritos— para el historiador? Su conclusión es que al igual que los textos; las imágenes expresan deseos y recuperan el pasado, además se utilizaron como un instrumento didáctico que se asentaban en la memoria e incitaban a la devoción religiosa o política.

Hasta el siglo XIX las imágenes, sobre todo las políticas, no eran solo el resultado de un proceso creativo con ánimo de gustar a quién las contemplara —de hecho, este es un concepto muy actual— sino que estaban sujetas a un proceso elaborado por especialistas basándose en una cultura e ideas. La interpretación de las imágenes dentro de un contexto social se correspondía con la formación intelectual e ideológica del sujeto; lo que para algunos tenía sentido para otros era incomprensible. El estudio del Palacio del Buen Retiro y

---

<sup>8</sup> Brown, Jonathan; Elliott, John H, (2016), *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Taurus, Madrid.

sus pinturas permiten a Elliott hacer una ruptura con los convencionalismos historiográficos —que consideran a las imágenes solo como manifestaciones de ostentación del poder— sobre la Corte y su cultura, ambos protagonistas de la historia del coleccionismo. Las tendencias actuales de microhistoria, historia de género o subalternidad creen que los textos pueden llevarnos a errores de interpretación de la cultura popular; en ocasiones nos encontramos con el problema de registros manipulados o anulados de aquellas personas que no han dejado huellas por medio de biografías o testimonios personales, dando como resultado una visión sesgada o parcial de los acontecimientos. Para Elliott tanto las imágenes como los textos tienen sus carencias, por lo que resuelve que la Historia Cultural y la Historia del Arte deben complementar a la historia textual y al contrario. Porque al fin y al cabo la Historia depende del hombre, y en este sentido la política de Olivares formó parte de su programa cultural que manifestó por medio de cartas, memoriales e imágenes al óleo (Marías Franco, 2013:229-230).

### 3. El Palacio del Buen Retiro

El Buen Retiro ha sido objeto de análisis de muchos y variados estudios —como los de Amador de los Ríos, Carl Justi, Elías Tormo, María Luisa Caturla, Alfonso E. Pérez Sánchez, Juan José Luna, Jonathan Brown, John H. Elliott, Barbara von Barghahn, Carmen Blasco, Juan Luis Blanco Mozo, José Álvarez Lopera o Richard Kagan—, pero aparte de las imágenes conservadas, se desconoce entre otras cosas su verdadera disposición, la construcción, la arquitectura y el ornamento. Nuevas publicaciones evidencian que todavía son posibles otras interpretaciones; como refleja el discurso de ingreso de Fernando Marías en la Real Academia de la Historia<sup>9</sup>, o la tesis de Silvia Sugranyes<sup>10</sup> (Ponce de León, 2013:257; Simal López, 2015:896-897).

La construcción del Palacio —orquestada por don Gaspar de Guzmán en 1630<sup>11</sup>— coincidió con una pésima situación económica de la Monarquía hispánica<sup>12</sup>. En 1626 la Corona precisaba de 14 a 16 millones de ducados para defensa, en un momento en que las rentas fiscales ya estaban hipotecadas antes de la recaudación. Según los presupuestos del Consejo de Hacienda, el 25% de los gastos de la Corona se destinaban a pagar los intereses de los asentistas y el premio de la plata (Elliott, 1990:242-243). La coyuntura económica entre 1627 a 1631 fue crucial para el gobierno de Olivares; los impuestos de guerra de finales de la década de los 20, junto con los elevados precios del trigo y la deflación impidieron que la población consumiera productos nacionales baratos. Como solución el conde duque aumentó la fiscalidad directa a todos los reinos, sobre todo a Castilla<sup>13</sup>, pero no fue suficiente,

---

<sup>9</sup> Marías Franco, Fernando (2012), «Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos» Discurso leído el día 24 de junio de 2012 en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. D. Fernando Marías, *Real Academia de la Historia*. Madrid.

<sup>10</sup> Sugranyes Foletti, Silvia (2011), “La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrantes italianos en España (1737-1760)”. Madrid, Tesis Doctoral Inédita, Universidad Complutense de Madrid.

<sup>11</sup> Don Gaspar de Guzmán (Roma 1587-Toro 1645) conde duque Olivares, fue el tercer conde de Olivares y primer duque de Sanlúcar la Mayor, su padre destacó en la Corte de Felipe II. Como tercer hijo estaba destinado a la vida eclesiástica, pero cuando fallecieron sus hermanos, quedó como único heredero del título; se casó con una dama de la reina —doña Inés de Zúñiga y Velasco— y se trasladaron a Sevilla hasta 1615, cuando fue nombrado gentilhombre de cámara del príncipe, el futuro Felipe IV. Siempre fue el responsable de la imagen del monarca, además de un hombre ambicioso que se marcó el objetivo de salvar al Imperio español que se precipitaba hacia la decadencia.

<sup>12</sup> La construcción del Palacio fue el acontecimiento más significativo de la Corte. Pero su arquitectura adolecía de la majestad y firmeza que requería un Sitio Real (Brown y Elliott, 2006:85)

<sup>13</sup> Según Marañón es de sobra conocido el papel de Castilla en la Monarquía española de estos años, como muestran las palabras de Olivares: “*Considerando que nos hallamos acometidos en todas partes de los*

y entonces se decidió a imponer una serie de arbitrios atípicos: como la venta de patrimonio regio, oficios y honores —de fiscalidad indirecta—, que no tuvieron buena acogida en las Cortes de Castilla, la cuales presionaron a Felipe IV por medio de los servicios de millones para que interrumpiera las ventas de arbitrios. A partir de aquí, la sustitución de millones por el impuesto de la sal se convirtió en una cuestión de debate. Según las ventas de bulas de la Cruzada de 1629, la población del reino se situaba en 5.333.000, por lo tanto se preveía que la subida de la sal aportara 4 millones de ducados al año y los millones y otras tasas hasta 13 millones —de los cuales al tesoro real llegaban dos y medio— pero no se cumplieron las expectativas. Elliott relaciona el ataque francés a Fuenterrabía de 1638, con el momento en que se abrieron las Cortes de Castilla en la ceremonia de inauguración en el Palacio del Buen Retiro; *“El discurso real puso en conocimiento de las Cortes que los gastos de la corona desde 1632 a finales de 1638 ascendían a 72 millones de ducados, incluidos los 21 millones en asientos para Flandes y otros 6 para Alemania”* (Elliott, 1990:422;525; Gil Martínez, 2015:1186)<sup>14</sup>. *“En términos más concretos, a modo de ejemplo, el presupuesto de gastos pasó de unos 4.753.205 a 1.468.504 ducados entre 1621 a 1648, quizás el periodo más duradero de la Guerra de los Treinta Años...”* (Gelabert, 1987:560).

Felipe IV estaba dispuesto a mantener los territorios heredados —siguiendo los preceptos de los Austrias— y justificaba la venalidad como un mal menor en una situación de guerra, pero como comprueba Gil los ingresos que se obtenían con estos arbitrios no se destinaban íntegramente a la guerra sino que se emplearon para asuntos de diversa índole, como la construcción del Palacio, uno de los motivos por lo que se considera el valimiento de Olivares como una de las mayores etapas venales del siglo XVII. Durante el verano de 1629 los ejércitos españoles estaban combatiendo en Flandes e Italia; don Gaspar de Guzmán ansiaba un respiro bélico para poder recomponer España, como no fue posible, intentó frenar las ansias combativas del monarca, distrayéndole con la ampliación de los austeros aposentos reales adosados al monasterio de San Jerónimo. La idea inicial era acomodar un lugar para la jura del heredero del trono, el príncipe Baltasar Carlos<sup>15</sup>, pero lo que se inició como una

---

*enemigos, y que nuestra buena Castilla, como cabeza de España y España de la Monarquía, es fuerza que padezca los accidentes mayores de este año...”* (Marañón, 1977 :447).

<sup>14</sup> Fig.1. El cuadro nos muestra el estado del Palacio en 1636-1637 (Elliott, 1990:408).

<sup>15</sup> Baltasar Carlos de Austria (Real Alcázar de Madrid, 1629- Zaragoza 1629) fue príncipe de Asturias y de Gerona, duque de Montblanch, conde de Cervera, señor de Balaguer, príncipe de Viana, y heredero universal de todos los reinos, estados y señoríos de la Monarquía hispánica hasta su muerte. Nunca llegó a ser coronado.

villa suburbana —con los fondos secretos del rey— se materializó en un palacio espléndido, llamado extraoficialmente “El Gallinero” por la pajarera de aves exóticas construida en sus jardines (Elliott, 1990:407-409; Gil Martínez, 2015:1187-1188)<sup>16</sup>. La edificación del Palacio según Elliott: tenía una distribución desorganizada tanto de los edificios como de los jardines, con una “*desaliñada informalidad*” donde contrastaba la austeridad externa “*plenamente deliberada y congruente con la tradición arquitectónica de los Habsburgo españoles*” y la exuberancia interior. Como resultado de la unión de estos elementos se erigió un Palacio grandioso lleno de referencias teológicas y simbólicas, que reforzaban la idea sacralizada de la Monarquía, al rey Planeta y el ideal de Olivares —un poder regio centralizado cuyo nexos de unión fuera el cristianismo— (Brown y Elliott, 2016:85-86)<sup>17</sup>.

¿Cómo se consiguieron los dos millones de ducados que costó el Palacio? Pues se empezó a vender de todo. Según Gil no existía una regla fija para las ventas; algunas se establecieron con anterioridad y otras se crearon expreso como la *Junta de Hábitos* y la *Junta de Coronelías* para la venta de las mercedes de hábito de las Órdenes Militares o la *Junta de Vestir la Casa*, que vendía cualquier tipo de oficios. Se pidió incluso a los asentistas que vendieran vasallos, oficios locales u otras mercedes; además el rey solicitó “donativos” a sus súbditos, que se consiguieron por la fuerza o por la concesión de gracias<sup>18</sup>. Diego de Vergara y Gaviria como colector del Consejo de Indias fue el responsable de recaudar los fondos para el Buen Retiro, y García de Avellaneda y Haro hizo lo propio con las venalidades en América. Este dinero pasaba a manos del conde de Castrillo y Jerónimo de Villanueva, que eran los designados por Olivares para que gestionaran las recaudaciones. Se creó la *Junta de Almirantazgo* y se estableció que las incautaciones a los franceses se emplearan en las obras del Palacio, además previo pago existía la posibilidad de evitar condenas, igualmente se estableció; la venta de licencias y cartas de naturaleza para navegar o comercializar con las Indias. Pero fueron las ventas de oficios y encomiendas en las Indias —regidurías y alguacilazgos mayores— las que más dinero aportaron. El conde de Castrillo<sup>19</sup> destinó gran

---

<sup>16</sup> La mujer de Olivares tenía en los jardines una pajarera, con aves exóticas y corrientes; a la que se llamó “gallinero” y que dio mucho que hablar a la sociedad de la época (Marañón: 1977:406).

<sup>17</sup> El conde duque se ocupó personalmente del amueblamiento de la casa, beneficiándose de lo que había aprendido de sus lecturas (Brown y Elliott, 2016:72).

<sup>18</sup> Un cuarto de los gastos de la Corona era para pagar los intereses de los asentistas y la conversión en plata de los pagos efectuados en vellón (Elliott, 1990:243).

<sup>19</sup> El conde de Castrillo fue un aristócrata de gusto artístico refinado, mecenas y coleccionista que influiría en la decoración final del Palacio (Gil Martínez, 2015:1195).

parte de lo recibido en la decoración del Buen Retiro, pero también hubo otros aristócratas —como el duque de Albuquerque— que intervinieron como proveedores o intermediarios; una parte significativa de la recaudación se utilizó para pagar los “trabajos” al asentista Octavio Centurión, mientras que otras cantidades se destinaron a saldar las deudas a Villanueva y Castrillo cuyas plazas en los consejos de Guerra y Estado no tenían ninguna vinculación con la construcción del Real Sitio (Gil Martínez, 2015:1196-1197).

Hemos podido comprobar en el documento del AHNOB, que en realidad se encomendó a diferentes nobles la “tarea” de decorar distintas estancias del Palacio del Buen Retiro, aparte de la especial vinculación del conde de Castrillo, presidente de Indias, como señala el profesor Francisco Gil. También participaron entre otros Diego Mexía Felípez de Guzmán —primer marqués de Leganés— presidente del Consejo Flandes, además de don Gabriel de Alarcón-Ocaña, secretario de la Cámara de Castilla, también el duque de Medina de las Torres, presidente de Italia, Diego Juárez, secretario de Portugal, y don Fadrique de Toledo y el conde de Monterrey. El documento es uno de los muchos interesantes que hay sobre el tema: confirma, la exigencia de arrimar el hombro a todos los grandes y representantes del poder polisinodial y territorial en lo que podríamos llamar la Unión de Armas para el Arte o la Cruzada común por la Gloria y Majestad de Felipe IV<sup>20</sup>.

Don Gaspar de Guzmán nombró al arquitecto Alonso Carbonell para que se ocupara de las obras, pero la edificación del Real Sitio no se construyó con arreglo a un proyecto arquitectónico inicial; que finalmente incluiría un complicado programa de paisajismo, una plaza principal con torres, alojamientos para los invitados y en el centro del ala norte un Salón Grande; por ello cuando estuvo concluido era un compendio de elementos anexionados, convirtiéndose contra todo pronóstico en un verdadero Palacio<sup>21</sup>. Contenía más de veinte edificaciones, dos grandes plazas abiertas para festejos, estaba rodeado de una gran extensión de jardines y estanques para el disfrute de los cortesanos. Los cuartos reales del rey, de la reina y del príncipe se ubicaron en torno a la cabecera de la iglesia-monasterio, tomando como punto de partida el antiguo cuarto del rey Felipe II. Durante 1633 se realizó la plaza y la posterior construcción de las tres bandas de galería que la cerrarían por todos sus lados menos por el sur; el Salón Grande que a partir de 1634 será reinterpretado como un espacio

---

<sup>20</sup> Doc.1: “Informe de los elementos decorativos, mobiliario y adornos colocados en el Palacio del Buen Retiro, así como de las diversas fiestas” AHNOB, OSUNA, CT,198, D.75.

<sup>21</sup> Fig.3.

de poder convirtiéndose en el Salón de Reinos<sup>22</sup>, cuyo programa iconográfico “*evocaba el pasado, el presente y el futuro de la Casa de Austria*”, comparable con dos de las máximas representaciones plásticas del poder y la gloria principescos en la Europa del siglo XVII: la *Banqueting House* de *Whitehall* y la *Galerie des Glaces* de Versalles (Álvarez Lopera, 2005:94-96; Brown y Elliott, 2016)<sup>23</sup>.

Gracias a las investigaciones de Elías Tormo se sabe que en su época este Salón tuvo diferentes denominaciones: Salón Dorado, Salón de Reyes, Salón de Batallas o Salón de Comedias. El parque y los jardines eran igual o más importantes que el propio Palacio y estaban dedicados al ocio; también se conoce que en el estanque grande se instalaron fuentes y juegos de agua. Entre los aspectos más significativos se encuentran las seis ermitas que se colocaron por el jardín, siguiendo la tipología de las ermitas del parque de la Villa de Lerma y los jardines de Aranjuez, edificadas por Juan de Aguilar, según el proyecto y trazas de Carbonell. Felipe IV era muy aficionado a este tipo de devociones, porque era una forma lúdica de acercar la religión al súbdito, aunque también tuvieron funciones profanas ya que sirvieron de residencia a Olivares o fueron escenarios de representaciones (Brown y Elliott, 2016:81; Gil Saura, 2009:164; Ponce de León, 2013:25)<sup>24</sup>.

La creación del Buen Retiro desplazó el resto de los espectáculos de la Villa, puesto que todos los eventos culturales —literatura, teatro, espectáculos, fiestas, juegos de animales, circenses, pelota, cañas, torneos, deportes, caza, toros, paseos, galanteo, banquetes, música y danza— giraban alrededor del Palacio<sup>25</sup>. El Siglo de Oro fue posible gracias a la coyuntura de la unión de artistas magníficos junto con el gusto por las artes de los cortesanos. En el Buen Retiro se dispusieron áreas escénicas con decorados, vestuarios, actores, música, canciones y danzas para representar complicadas obras teatrales. En 1640 se inauguró el Coliseo, que fue el primer teatro de la historia de la arquitectura española de uso exclusivo de la familia real y los nobles; el público general podía entrar previo pago. Inspirado en la arquitectura italiana y como una evolución de los corrales de comedia con tres alturas de

---

<sup>22</sup> Lám. II.

<sup>23</sup> Lám. III.

<sup>24</sup> El conde duque se reservó estancias próximas al rey. El 8 de noviembre de 1633 por medio de una cédula real se ordenó que todo lo edificado en la Ermita de San Juan se destinara a vivienda del alcaide (Ponce de León, 2013:41). Fig.2. La ermita del conde duque, es la casa aislada —7— (Elliott, 1990:408).

<sup>25</sup> Olivares había edificado “*cuatro aposentos donde pasar, apartado del bullicio, la Semana Santa y los pocos días en que S.M. sale al campo*” (Marañón, 1977:406).



palcos, junto con un complicado sistema de artilugios para conseguir efectos especiales como inundaciones, fuego, tempestades, terremotos o desfiles de ejércitos y pasos de procesiones dirigidos por tramoyistas. El teatro barroco con independencia del lugar donde se escenificara fue la afición nacional de los españoles del siglo XVII. El estanque del Palacio se convirtió también en un espacio escénico, que se utilizaba para representaciones teatrales y fiestas acuáticas, donde el pueblo hacía de doble espectador: por un lado de los nobles —que veían el espectáculo desde sus barcas— y por otro lado del propio espectáculo naval así, se convirtieron las plazas del Buen Retiro en espacios versátiles donde se realizaban teatros, espectáculos, juegos deportivos, torneos, toros y fiestas cortesanas (Flórez Asensio, 2004:2;33)<sup>26</sup>.

El rey y la aristocracia solían salir a cazar, que era uno de los pasatiempos preferidos además de un ejercicio noble. El Buen Retiro contaba con bosques para la caza, y también se coleccionaban fieras y animales exóticos —leones, osos o toros—que participaban en las luchas. Los jardines estaban compuestos por árboles, flores, fuentes, que se convertían en lugar de paseo, en coche o a pie; costumbre de la nobleza y del pueblo madrileño. Eran un lugar de encuentro y galanteo entre nobles y familia real, así como también el paseo en barca por el estanque y los canales en góndolas, que se enviaron como presente desde Venecia. También fueron frecuentes las academias literarias, los certámenes poéticos, la poesía improvisada, las comedias y entremeses “de repente”, puesto que el Salón de Reinos se decoraba para la realización de los concursos con un jurado donde los participantes recitaban sus composiciones en un tono burlesco (Blasco *et al.*, 1999).

Entre 1634 y 1635 se gastaron en la construcción del Palacio del Buen Retiro 31 millones de maravedíes, dotados por Castrillo gracias a los arbitrios extraordinarios de carácter venal. Estas medidas tuvieron que ocultarse bajo una fachada belicista para evitar la mala imagen que suponía la construcción de un Palacio de tal magnitud en un periodo de crisis y de guerras. La frivolidad de la corte madrileña se pudo mantener, modificando pilares básicos del Estado, que en muchos casos no tuvieron marcha atrás como fue el caso de la venta de oficios que se hicieron perpetuos (Gil Martínez, 2015:1191).

---

<sup>26</sup> Tirso de Molina es uno de los mejores representantes de la polivalencia del teatro barroco, ya que el mismo padeció la ambigüedad moral de la que hacía gala teatro español esta época (Flórez Asensio, 2004:10).

### 3.1. El Ideólogo y su equipo

Cuando falleció su padre, Felipe IV mantuvo como primer ministro a Baltasar de Zúñiga, sucedido por don Gaspar de Guzmán, a su muerte. Desde el principio, el valido supo que era necesario renovar la imagen de la Monarquía, para eliminar de la memoria colectiva la actuación del duque de Lerma<sup>27</sup>. Con este objetivo, a finales de 1620 se hizo con un equipo de apologistas intelectuales —escritores y artistas— capaces a través de sus obras de transmitir la ruptura con el Gobierno anterior y el inicio de una nueva etapa. Entre ellos se encontraban: el conde de la Roca, Francisco de Quevedo, Antonio de Mendoza y Diego Velázquez (Gil Saura, 2009:161-162)<sup>28</sup>. Olivares ejerció un “poder relativo” en todos los ámbitos referentes a la Monarquía, como una extensión del rey, haciendo de intermediario entre presidentes, secretarios de los consejos, jefes de las casas reales y delegados del poder regio. La compleja burocracia de la tarea de despacho hará que los monarcas se apoyen constantemente en un ministro, otorgándoles responsabilidad y autoridad para resolver los asuntos de Gobierno (García García, 2020:408).

Resulta complicado establecer cuál fue la formación académica del conde duque; se le envió a Salamanca para hacer la carrera eclesiástica antes de que asumiera la primogenitura por el fallecimiento de su hermano. Según su amigo el conde de la Roca, allí “*cursó en la facultad del derecho con más ingenio que aplicación*”; su padre le insistió en el estudio del latín, el derecho civil y canónico para que le ayudaran en su carrera política. Además, se conocen los títulos de la biblioteca de don Gaspar de Guzmán, como gran coleccionista de libros que fue, pero no se sabe si también fue un gran lector; en publicaciones de la época se hace referencia a que le gustaba leer libros de Historia y Política, influido por Justo Lipsio, en este sentido se define el estilo de Olivares como “realismo político” (Elliott y De la Peña,

---

<sup>27</sup> El primer ministro, privado o valido, es un satélite que da vueltas alrededor del rey, funciona como intermediario entre la divinidad real y los humanos. Su elección no seguía un patrón determinado, no era un cargo oficial; el mérito dependía del favor del rey. En el Antiguo Régimen los reyes absolutos mostraron debilidad o indolencia para gobernar y delegaron las decisiones de Estado en una persona para la administración de los territorios que le habían sido otorgados por designio divino, responsabilizando al valido del proyecto de la Monarquía.

<sup>28</sup> Velázquez entró a formar parte de la Corte, gracias sobre todo a Maino —único artista que se mantuvo del periodo anterior—, que lo declaró ganador de un concurso con su obra *La expulsión de los moriscos* de 1627 (Gil Saura, 2009:162).

2013: 33-36)<sup>29</sup>. El valido, desde su nombramiento como primer ministro en 1622, tuvo el apoyo incondicional del rey, para materializar sus aspiraciones políticas; era trabajador con vocación de servicio a la Monarquía, y sus primeros años de valimiento fueron positivos; aunque las *Españas* desgastadas de mediados del siglo XVII no pudieron seguir su ritmo, originando su ruina. Olivares no era un noble cualquiera de la época; fue culto, enamorado de las artes y en Sevilla ejerció como mecenas de literatos y pintores como Pacheco, a través del cual conoció a Francisco de Rioja, que se convertiría en su bibliotecario y hombre de confianza (Brown y Elliott, 2016).

Don Gaspar de Guzmán fue grande de España, sumiller de Corps, caballero mayor, consejero de Estado, consejero de Indias y gran chanciller, alcaide perpetuo de los Reales Alcázares, duque de Sanlúcar y además se le crearon dos títulos exprofeso: el de duque de Medina de las Torres para su hija y el de marqués de Heliche para todos los primogénitos de la casa de Olivares. Dichos títulos nos aproximan a la dimensión cortesana y nobiliaria del personaje, al igual que el significado heráldico y visual de su valimiento que no trató de ocultar. En los grabados del valido era habitual ver sus armas acompañadas de alegorías que hacían referencia a las virtudes de la nobleza —la Justicia, la Fortaleza o la Prudencia— a su poder centralizado —Minerva, Hércules, la Fama, la Gloria—, amén de otras formas iconográficas —calderas, sierpes o armiños— que representaban la eternidad de su linaje (Guillén Berrendero, 2020:545). Hay constancia de muchas obras escritas e iconografías exaltando su linaje, que se relacionaban con la pureza de sangre, con los elementos solares y la realeza de sus antepasados, además de las hazañas militares, los acontecimientos heroicos, la merced a la Corona, la protección de la Fe, la santidad o la raigambre dinástica de la privanza (García García, 2020:391)<sup>30</sup>.

Juan Antonio de Vera y Figueroa —conde de la Roca— imitando el poema de Torquato Tasso publicó *El Fernando o Sevilla restaurada*, obra en la que se hacía una apología de la reconquista hispalense por Fernando III de Castilla<sup>31</sup>. En la portada se incluyó un elogio al valimiento del conde duque; donde vemos cómo dos angelotes en la parte superior sostienen

---

<sup>29</sup> Justo Lipsio fue un humanista flamenco cuyas doctrinas neostoicas se consideraban como una opción del individuo para afrontar las circunstancias negativas. Sus trabajos sobre los clásicos tuvieron muchos seguidores en la época.

<sup>30</sup> Lám. XXXVIII.

<sup>31</sup> *El Fernando o Sevilla restaurada* es un poema heroico (1565-1575) que exaltaba las virtudes de Godofredo de Bouillon en la primera Cruzada para liberar Jerusalén (García García, 2020:403).

los símbolos de la Fe, la Justicia y el escudo de armas de Felipe IV —a modo de síntesis heráldica<sup>32</sup>—. En la parte inferior se puede leer: “*aquesta sombra es mi sol*”, como una alegoría al valido puesto que actuaba como la “sombra” del rey, que a su vez es la alegoría del “sol”. En el título dos imágenes de Olivares figuraban como dos versiones de Hércules, sosteniendo un orbe terrestre —compartiendo el peso de la Monarquía—. En la imagen de la izquierda se muestra al valido desnudo —desnudo de interés— y a la derecha solo con la piel del león de Nemea (García García, 2020:403). Desde este punto de vista se puede comprobar cómo la visión histórica de Olivares estaba condicionada por su propia ambición individual, como miembro de una familia infravalorada y de su propio rey. La heráldica acreditaba a los validos, además de individualizarlos como nobles para igualarlos al resto de los grandes y titulados, de esta forma perpetuaban la memoria de su Gobierno, al igual que sus escudos immortalizaban “su sombra”, puesto que en la mayoría de las ocasiones los validos pasaban del prestigio a la desgracia, promovida por la vendetta política y literaria (Guillén Berrendero, 2020:558).

Don Gaspar de Guzmán fue uno de los políticos de su tiempo del cual se conservan más cantidad de imágenes. En el caso de los retratos pictóricos —como declaró Javier Portús— las obras mostraban de forma explícita las responsabilidades del valido, las cuales iconográficamente estaban inspiradas en los retratos del rey y otras pinturas con fuerte valor simbólico. Por ejemplo, en el cuadro donde el conde duque aparecía en el Retiro asistiendo a la familia real<sup>33</sup>. El objetivo de este tipo de obras era hacer públicas las lealtades del valido pero además se conservan esculturas de su efigie en una medalla de Gaspare Mola o un retrato ecuestre de bronce de Fanelli (Simal López, 2020:590-591). En la campaña para definir su figura, Olivares encargó a Velázquez hacia 1640 *Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*, sin la oficialidad de los cuadros del Salón de Reinos, pero con el mismo objetivo<sup>34</sup>. Dicho lienzo se ha leído como un discurso visual que relaciona la educación política del

---

<sup>32</sup> Fig.10. Portada de *El Fernando o Sevilla restaurada* del conde de la Roca (García García, 2020:403).

<sup>33</sup> Véase la Lám. XIX: La familia real visita una arquitectura efímera —en el Patio del Caballo— guiados por Olivares. En un reciente estudio Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez señalan que posiblemente fue un encargo del valido vinculado al auto sacramental de Calderón de la Barca: *El nuevo Palacio del Retiro*, que se escribió a petición del valido con motivo del Corpus Christi de 1634, donde la nueva residencia real se representaba como el Templo de Salomón, soportado por doce columnas y con doce puertas (Simal López, 2020:592) Otro ejemplo lo encontramos en la *Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos* o *Lección de justar*, de Velázquez.

<sup>34</sup> Lám. XX.

príncipe con la figura del conde duque, que ejerce de su maestro guiándolo por detrás y bajo la mirada del rey. Este discurso se aleja del que trasmite con su retrato ecuestre Olivares, donde el objetivo es más amplio, porque muestra más facetas del personaje; el escenario creado y controlado por el mismo para educar al príncipe, dejando claro su papel en el proyecto del Buen Retiro y del Salón de Reinos (Gil Saura, 2009:175)<sup>35</sup>.

En 1626 don Gaspar de Guzmán anunció la Unión de Armas, suprimió la acuñación de moneda mala y suspendió los pagos a los asentistas; medidas que reavivaron la economía castellana, que junto con algunos aciertos en política exterior e interior le hicieron creer en un renacer de la Monarquía, pero la crisis de 1627 y una mala jugada con Mantua, hizo que estas expectativas se difuminaran y comenzaran a hacerse evidentes las desavenencias del conde duque con el rey. El apoyo a Alemania en la guerra con Italia, más la captura del tesoro de la flota de Indias por Pyet Heyn terminaron de agotar las arcas castellanas. Olivares convocó una serie de Juntas militares, fiscales y hacendísticas de 1627 a 1628 para mantener la política en Europa, que no tuvieron el efecto deseado y precipitaron la caída del conde duque. Después de esto el rey prometió ocuparse personalmente del Gobierno y no volver a contar con un valido, pero no hizo ni una cosa ni otra. El sobrino de Olivares, don Luis de Haro, fue nombrado primer ministro y continuó recurriendo a la formación de Juntas para los asuntos de Estado (Baltar Rodríguez, 1998:84-88). Los problemas del siglo XVII siguieron estando presentes en cierto modo en el siglo XVIII, aplicándose curiosamente algunas de las medidas propuestas por Olivares para intentar solucionar parte de los conflictos como la creación de los Montes de Piedad, el impuesto único, los proyectos de repoblación, la educación de los nobles o la idea de suavizar los Estatutos de Limpieza de Sangre. Estas medidas representan un ejemplo de como Olivares fue un hombre atrapado entre lo antiguo y lo moderno (Elliott y de la Peña, 2013:42-46).

Felipe IV en 1630 concedió a don Gaspar de Guzmán la alcaldía del Buen Retiro como merced a perpetuidad para el mismo, su casa, mayorazgo y para sus sucesores del ducado de Sanlúcar la Mayor por una real cédula. De este modo, consiguió el conde duque que las mercedes reales se patrimonializaran al igual que la alcaldía del alcázar hispalense. En 1633 se le otorgó una ampliación de poderes, que le permitían a Olivares nombrar a su sucesor y separar la alcaldía del Retiro de la de Sevilla. Al disponer del control total del Real Sitio pudo

---

<sup>35</sup> Lám. XXXIX.

saltarse los procesos administrativos de la *Junta de Obras y Bosques*, y financiar el proyecto del Palacio con cargo a la cuenta de gastos secretos del rey, lo que aceleró el proceso de construcción del Buen Retiro. De cualquier forma, el valido era consciente de las irregularidades que había cometido en cuanto a contratación y financiación; por ello al final de su valimiento consiguió que Felipe IV aprobara a partir de reales órdenes todo lo que había hecho en el Retiro, con la intención de legalizar su proceder y el de sus protegidos para evitar sanciones si las obras se investigaban en un futuro. En 1643 Felipe IV concedió licencia a Olivares para retirarse de la Corte, a la vez que se activó un proceso de *dammatio memoriae* del valido y el comienzo del declive del Retiro<sup>36</sup>. Este mismo año por orden de Felipe IV — como símbolo de una nueva etapa y en un intento de aliviar la crisis económica— se fundieron los objetos de plata del Retiro. De hecho, en el AHN se guarda un documento anónimo relacionado con la caída del valido y con la simbología de fundir la plata; se describe con detalle el porte de los objetos en tres carros desde el Retiro a la Casa de la Moneda, entre ellos las esculturas de los doce leones del platero Juan Calvo que se encontraban en el Salón de Reinos (Simal López, 2020:595)<sup>37</sup>.

La historiografía no ha tratado bien al conde duque en general, pero fue responsable de dos hechos indiscutibles: acoger en la Corte a Velázquez y construir el Buen Retiro, ambos hicieron más por la reputación de la Monarquía española que la política y las armas<sup>38</sup>. Cuando Olivares ideó un lugar de recreo para Felipe IV, la Monarquía ya contaba con otras casas reales como el Pardo, Aranjuez o la Casa de Campo, pero el juramento de lealtad a la nobleza y a las Cortes de Castilla del príncipe Baltasar Carlos y su propio nombramiento como alcaide lo decidieron por este lugar. Aunque la idea inicial era una rehabilitación del llamado *Cuarto Real*, se fue transformando poco a poco en un ambicioso proyecto ideado y planificado en exclusiva por Olivares, el cual se responsabilizó de las obras y además como alcaide del Retiro de San Jerónimo desde 1630 dirigió sus aspiraciones políticas en la construcción del

---

<sup>36</sup> Declive que ya preveían algunos embajadores extranjeros, que dudaban que un lugar que requería constantemente asistencia pudiese sobrevivir sin la continua presencia del conde duque (Simal López, 2020:595).

<sup>37</sup> “Sobre la caída del conde duque”, en AHN, Estado, libro 864, fols.1r-2v (citado por Simal López (2020), en «El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro». *Cuadernos de Historia Moderna* 45(2), p.595.

<sup>38</sup> La construcción del Buen Retiro fue uno de los mayores motivos de la impopularidad de conde duque de hecho, se ha dicho que la mayoría de la población creía que el Palacio pertenecía al valido. De cualquier forma el insultante esplendor del Real Sitio ofendía a la pobreza del país. La plebe utilizó este asunto como cargo principal contra Olivares en su caída (Marañón, 1977:407).

edificio con tanta rapidez, que en 1633 los monarcas inauguraban el lugar (Brown y Elliott, 2016).

Los validos se convirtieron en personajes de ficción en teatros y en máscaras, medios recurrentes para la educación de los príncipes, infantes, nobles y criados de la corte española, ya que se representaban como arquetipos políticos y morales. Los estudios críticos sobre este tema todavía tienen mucho que decir, ya que en el siglo XVII hubo una extraordinaria producción escénica de literatura áurea. Calderón estrenó *Saber del Mal y del Bien* en 1628, donde se hablaba de las responsabilidades de los reyes y los validos, además de hacer una crítica de las personas que los rodeaban a los cuales señaló como los responsables de crear duda y desconfianza entre rey y valido. Claramente Calderón le estaba echando una mano a Olivares probablemente porque estaba destinado a un cargo en la corte. Del mismo modo, se representó en el Palacio en 1629 la obra *Como ha de ser el Privado* cuando Quevedo era aún partidario del valido. En las dos obras, Olivares aparece como protagonista con un anagrama de su nombre: Don Álvaro de Viseo y el marqués de Valisero (Flórez Asensio, 2004:22). En este sentido es interesante señalar la respuesta que da el personaje de Olivares —convertido en el marqués de Valdisero en la comedia *Como ha de ser el privado* (1623-1624) de Quevedo— cuando el rey estaba buscando ministro; pregunta: “...¿en cuál virtud, como principal, más eminencia tuviera...?”; a lo que Valdisero responde: “*Virtudes son el cuidado/ y la verdad del prudente,/ pero yo fuera eminente/ en ser desinteresado./ Con esta sola virtud/ todas las demás tuviera...*”<sup>39</sup> (García García, 2020:409-410).

### 3.2. Felipe IV, Dios y la Corte en El Buen Retiro

Felipe IV fue el hijo primer varón de Felipe III y Margarita de Austria, en 1621 ascendió al trono, protagonizando un reinado largo que le permitió ver la decadencia tanto de la Monarquía hispánica como de la hegemonía española en Europa<sup>40</sup>. Vivió una etapa de pérdidas personales: la muerte de su hermano el infante Don Carlos<sup>41</sup>; su primera esposa

---

<sup>39</sup> Véase «Retórica del valimiento, familiaridad y dominio del espacio» (García García, 2020: 410).

<sup>40</sup> Lám. XXI.

<sup>41</sup> Carlos de Austria (1607-1632) fue Infante de España, cuando su hermano Felipe IV accedió al trono y comenzó el Gobierno de Olivares se decidió apartarlo de la Corte junto a su otro hermano Fernando; no porque ellos fueran peligrosos para la Monarquía sino por las camarillas que se pudieran formar a su alrededor. El conde duque puso una red de espías en el servicio de los infantes. [recuperado] [www.dbc.rah.es](http://www.dbc.rah.es).

Isabel de Borbón<sup>42</sup> y su heredero<sup>43</sup>; más tarde contrajo matrimonio con su sobrina Mariana de Austria y parece ser que disfrutó de cierta tranquilidad al final de su reinado, coincidiendo con la etapa del final de la guerra en los Países Bajos (1648) y la firma de la Paz de los Pirineos (1659).

Que Felipe IV fuera el coleccionista más grande de su época es indiscutible, pero cuando se le comparaba con Carlos I, príncipe de Gales, siempre tenía las de perder. Los primeros esfuerzos del monarca por coleccionar coincidieron con la visita de Rubens en 1628, a la edad de 23 años —Velázquez ya se encontraba en la Corte desde 1623—<sup>44</sup>. El activo mecenazgo de Rubens está relacionado con el ambicioso programa decorativo del Buen Retiro, la Torre de Parada y la Casa de la Zarzuela. Se necesitaron más de mil cuadros de caballetes, que Olivares adquirió a costa de las arcas y la tutela del Estado, para coleccionar Arte a una escala nunca vista. Para esta labor se reclutó al Protonotario de Aragón —Jerónimo de Villanueva— y al Presidente del Consejo de Indias —el conde de Castriello— para el suministro de dinero. Fuera de España se ordenó a los gobernadores, virreyes y embajadores que coleccionasen y encargasen cuadros a docenas. La manera política de enfocar el coleccionismo hizo que se crearan grupos de coleccionistas, entre los que se encontraban muchos familiares de Olivares, convirtiéndose en la versión española del grupo de Whitehall. Para Brown lo interesante de las obras de arte es cómo llegaron a adquirir un valor político y estético; en este sentido tanto Carlos I como de Felipe IV encargaron series pictóricas para promover sus ideales y pretensiones políticas, como se puede ver en el techo del Banqueting Hall en Whitehall y el Salón de Reinos del Retiro (Brown, 1987:89-95)<sup>45</sup>.

El monarca contó con una exquisita educación artística e intelectual, como príncipe tutelado por Bautista Lavanha —designado por Felipe III—, cuyas enseñanzas se basaron

---

<sup>42</sup> Primera esposa de Felipe IV, hija de Enrique IV de Francia y María de Médici (1602-1644). Se opuso al gran poder que tenía Olivares, aconsejando a su esposo que limitase sus competencias. Ella y Margarita de Austria se analizan para probar que la Casa de la Reina era un espacio de resistencia al valido. Asumió la lugartenencia en la ausencia de Felipe IV de la Corte durante la crisis de 1640. [recuperado] [www.pares.mcu.es](http://www.pares.mcu.es).

<sup>43</sup> La prematura muerte del príncipe Baltasar Carlos (1641-1646) es un hecho importante porque la Monarquía hispánica se quedó sin heredero, clave en las monarquías del Antiguo Régimen, provocando crisis que deben ser resueltas para la pervivencia de las dinastías. El rey Felipe IV recibió un duro golpe, porque se le estaban acumulando las desgracias familiares. El monarca decidió casarse con la prometida de su hijo, su sobrina, la archiduquesa Mariana de Austria, una adolescente de doce años (Montagut, 2016).

<sup>44</sup> El monarca se convertiría más tarde en el cliente más importante de Rubens, durante el resto de su vida (Brown, 1987:90).

<sup>45</sup> Esta era una forma tradicional de utilizar las pinturas que ya se venía haciendo en Italia desde el siglo XVI, y que no terminaría hasta que no finalice el propio Gobierno (Brown, 1987:95).



sobre todo en la geografía y la cosmografía para que el príncipe se hiciera a la idea del alcance universal de la Monarquía que iba a heredar. Además su primer contacto con el gobierno militar llegó gracias a un ejército de juguete que le regaló Ambrosio Spínola. Más tarde sus inquietudes intelectuales se materializaron en una biblioteca privada, que pronto pasaría a ser controlada por Olivares, al igual que su educación —según Bouza los límites de la biblioteca del rey, más de 2.000 volúmenes, y los del conde duque nunca estuvieron claros—. El bibliotecario de don Gaspar de Guzmán, Francisco de Rioja, también lo fue del rey, ejerciendo además de cronista regio desde 1621 (Kagan, 2010:292-294). El resultado de esta educación fue un monarca que hablaba varios idiomas, sabía geografía, cosmografía, historia clásica y moderna, aunque sus inclinaciones personales iban dirigidas a la música, al teatro, la literatura y sobre todo a la pintura, de hecho, aumentó la colección real pictórica con obras antiguas y modernas en más de dos mil cuadros. La culminación de su educación artística quedó reflejada en un edificio donde se unirían todas artes: el Palacio del Buen Retiro. Felipe IV no estuvo a la altura política de sus coetáneos, en cambio fue un gran mecenas que impulsó la literatura, el teatro, las bellas artes y las fiestas, para reflejar la grandeza de su Monarquía (Álvarez Lopera, 2005:102).

Paradójicamente, cuando mayor gloria cultural proyectaba la Corte más ruina acumulaba España, que terminó en un desastre financiero. La bancarrota del país fue el resultado de las ansias de grandeza de don Gaspar de Guzmán, las cuales les eximían de responsabilidad y convirtieron al conde duque en un arbitrista más. Las arcas del Estado ya estaban bajo mínimos desde Felipe II; el pueblo estaba oprimido por los recaudadores —sobre todo los súbditos de la Corona de Castilla—, mientras que los galeones seguían llegando de América con grandes riquezas, que eran insuficientes para seguir costando las guerras en los dos continentes, además de mantener a los ostentosos o indigentes cientos de españoles que no estaban por la labor de trabajar. La inflación de la moneda de vellón llegó a unos límites desconocidos, ya que en 1628 se tuvo que reducir su valor a la mitad, mientras que diez años después se optaría por la reestampación al triple de su precio. Con las sublevaciones de Cataluña y Portugal en 1641 se duplicó su valor, pero el Gobierno tuvo que incurrir en una deflación al año siguiente. Las Cortes se quejaban de que no veían el oro y la plata que llegaba de América, y de que el vellón era una moneda tan inestable que dificultaba

la realización de transacciones comerciales o la recaudación de las rentas reales (Marañón, 1977:408-409).

Dos conceptos definen la política de la primera mitad del siglo XVII, la “reforma” en los asuntos internos y la “reputación” en la política exterior. El concepto reputación queda bien definido en el lenguaje político de los Austrias madrileños, pero en el periodo de Felipe IV transcende de lo personal a lo público ampliando el concepto a lo que hoy día entenderíamos por prestigio. En el terreno de la alta política y la guerra implicaba la voluntad de obtener el respeto y homenaje exterior y al deseo de despertar la admiración. Olivares empleará reputación para referirse a la defensa y exaltación de la dignidad en el memorial de la Unión de Armas. La pérdida de reputación puede salir muy cara cuando un pequeño ejército se impone sobre otro mucho más grande, acarreado ingentes desembolsos y sacrificios, como ocurrió en Ostende, Juliers o Breda. Desde la muerte de Felipe II los gobernantes de la Monarquía hispánica intentaron conciliar paz y reputación, como muestran la Tregua holandesa, los acontecimientos de Italia después de 1615 o los de Alemania desde 1617. En este sentido la reputación es la clave para entender la actividad europea de don Gaspar de Guzmán, así cuando en 1639 se produjo el desastre naval, tanto “le desmayó” la pérdida de marinos y buques, como la indefensión de España y de sus Indias además del esfuerzo hacendístico pero sobre todo el desprestigio ofrecido por las Armas Reales.

La política del conde duque al contrario de lo que se cree, no pretendía la hegemonía continental ni imponer el catolicismo sino que se basaba en tres principios; la hermandad o cooperación de los reinos, la autarquía económica y política y el reputacionismo. En la Junta del 2 de junio de 1629 reinó el pesimismo y razones no faltaban; el desorden de la Hacienda, la rota de Matanzas en las costas de Cuba por Piet Hein y los malos sucesos de Italia, Flandes, Alemania y el Báltico. Ante lo cual Olivares sentenció: “*si pierde ella (reputación), es justo salvar Estado y Hacienda y si se gasta Estado y Hacienda, que no se pierda reputación*” (Alcalá-Zamora, 1987:103-108). Olivares no estaba anclado en el pasado, y además es conocido que era un hombre complejo y difícil de clasificar, pero su trabajo fue a la vez de reforma e innovación. Aparte de las valoraciones que se le puedan hacer como político, en el siglo XVII era complicado que el sistema funcionara, en gran medida por las competencias de los Consejos que se mantenían inflexibles en cuanto a su jurisdicción. Por este motivo, Olivares se vio abocado continuamente a la creación de Juntas especiales —

formadas por hombres de su elección— que favorecían la agilidad de los asuntos políticos (Elliott y de la Peña, 2013:40-42). Al igual que intentó Zúñiga con Felipe III, el objetivo de Olivares era regresar a la época de Felipe II, además el conde duque se creía destinado por la Providencia para convertirse en el responsable del renacer de la gloria pasada, sobre todo la castellana. El propio Olivares se veía como un gran reformador; de ahí que sus enmiendas no solo estuvieran dirigidas a la gestión de la fiscalía o la economía, sino también a modificar la actitud de los españoles para recuperar los valores pasados. Por ello hizo hincapié en la educación de los jóvenes y en reordenar la nobleza —mediante la *praxis* de modelos de emulación—; para este fin contó con la ayuda de los jesuitas (Guillén Berrendero, 2020:549).

Olivares participó en el entramado político-administrativo de la Corte, mediante la *Junta Grande* y las juntas especiales posteriores. Como consejero de Estado organizó la Hacienda de la Monarquía sirviéndose de un triunvirato compuesto por el marqués de Montesclaros, don Agustín Mejía y don Fernando Girón, mientras la figura del valido se fue fortaleciendo con la *Junta de Tres* —un consejo cuyas reuniones tenían lugar en los aposentos del conde duque— (Baltar Rodríguez, 1998:72-73). Posteriormente, a partir de 1622 don Gaspar de Guzmán se hizo con la dirección de la polisinodia, nombrando consejeros y hombres fieles en los puestos claves de los consejos. Olivares a lo largo de su Gobierno creó muchas y variadas juntas, frustrado por la incompetencia que demostraban las instituciones burocráticas o el sistema de Consejo y la resistencia generalizada de no cumplir las órdenes del Gobierno (Elliott y de la Peña, 2013:37)<sup>46</sup>. Por eso a finales de 1625 había asignado Juntas particulares a todos sus proyectos, comunicándolo al monarca y reflejándolo en un memorial. Esto no hubiera sido posible sin el apoyo de Gilimón de la Mota, Hernando de Salazar o José González, incluso Quevedo aconsejó al valido que se sirviera de las Juntas y no de los Consejos (Baltar Rodríguez, 1998:78-79)<sup>47</sup>.

A todos estos conflictos también hay que añadirles el tema religioso; el súbdito medio creía que Dios había puesto en la tierra al monarca para ser adorado como un ser superior

---

<sup>46</sup> Gil Martínez señala como protagonistas de la caída de Olivares a aquellas personas que formaban parte de su círculo de confianza y no a elementos externos (Franganillo Álvarez, 2020:305).

<sup>47</sup> Quevedo escribe un diálogo ficticio en *La cueva de Meliso* donde Olivares recibe los consejos del mago Meliso: “...persuadirás que los negocios graves/en un Consejo cierto/no pueden resolver con acierto/sino en Juntas formadas/de personas de letras y aprobadas...”. En *La Cueva de Meliso. Diálogo entre don Gaspar de Guzmán, que hoy es Conde Duque de Olivares, y Meliso, mago famoso*, cita *Sátiras política de la España Moderna*, pp. 144-146 (Baltar Rodríguez, 1998:80).

para que reinara sobre ellos. La imagen de los Habsburgo se cuidó mucho en este sentido; el poder regio no solo era peninsular sino universal, y el monarca estaba por encima de todos, se intentó compensar la imagen de un rey justo y distante que le permitiera proyectar su divinidad, de hecho cuando el pueblo hacía reivindicaciones se posicionaban en contra del mal gobierno de los ministros nunca contra el monarca. La imagen humilde que reflejaba en el vestir el monarca no dejaba de ser paradójica, ya que esta Monarquía se intitulaba como Sacra Católica Real Majestad, a nivel de Dios Todopoderoso (Gállego, 1972:149). La Monarquía hispánica pasó a convertirse en una Monarquía católica, donde Dios elegía a los reyes de España y estos se convertían en sus defensores; Carlos V fue el paladín renacentista del catolicismo; combatió a los turcos y protestantes e inició la cristianización de América; Felipe II fue el rey contrarreformista, en cuyo reinado concluye el Concilio de Trento (1545-1563); reforzó la Inquisición y los Autos de Fe además de la lucha contra el infiel; Felipe III y Felipe IV hicieron de la religión su eje político contra franceses, alemanes, holandeses y suecos, a partir de una militancia religiosa que determinó la iconografía de los Austrias. Una cuestión primordial fueron los “Espejos de príncipes” como teoría política en la formación de los estados modernos y el desarrollo del absolutismo; la relación del príncipe con el binomio Iglesia-Dios fue origen de debate durante años entre los hombres del rey y de la Iglesia, en un intento de definir los límites de dicha relación.

Felipe IV recibió como herencia familiar el elemento religioso de su imagen, patente en su fidelidad a las *Pietas Austriaca*, porque los Austrias eran los abanderados de la cristiandad a partir de que Carlos V se hiciera con el título de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y Felipe II proyectara la *Monarchia Universalis*<sup>48</sup>. En este sentido, la lucha habsbúrgica no solo iba dirigida hacia los paganos e infieles sino también contra los protestantes, para ello se vieron obligados a fortalecer; los cultos de la Eucaristía, la Inmaculada o los Santos (Mínguez y Rodríguez, 2019:302; Saavedra Fajardo, 1999:276).

La religión ayudó, en definitiva, a la dinastía de los Habsburgo y a sus gobernantes a materializar su acción política, ya que los monarcas habían adquirido el compromiso de defender la fe como brazo ejecutor de la Iglesia, imagen que se reforzó con la presencia

---

<sup>48</sup> Pinturas e imágenes realizadas en soportes de gran proyección como estampas, emblemas o jeroglíficos relacionados con el encuentro legendario entre Rodolfo I (1218-1291) que prestó su caballo a un monje que llevaba el viático a un moribundo, todas estas representaciones han configurado la imagen plástica de lo que se denominó *Pietas Austriaca* (Mínguez y Rodríguez, 2012:177).

pública del monarca en actos religiosos, adoptándose además una arquitectura de estilo oficial donde se agrupaban: palacio, iglesia y monasterio<sup>49</sup>. El Palacio del Buen Retiro seguirá estos preceptos que se han interpretado desde dos puntos de vista; por un lado se mostraba el rey al resto de los monarcas europeos y al mundo como la mano ejecutora de la fe católica, mientras que por otro lado para sus súbditos funcionaba como el elemento unificador de una Península fragmentada. La Monarquía católica se señalaba como subordinada a la Iglesia, para ello recuperó el mito del duque Rodolfo y se utilizó al ejército como propagador del cristianismo<sup>50</sup>. Durante los primeros veinte años del reinado de Felipe IV se sucedieron numerosos festejos; recepciones de embajadores, príncipes o altos dignatarios extranjeros, canonizaciones de santos, nacimientos, bautizos o juras de vástagos reales, bodas reales, celebración de victorias de armas, festividades periódicas, no existe registro de otra época con tantas celebraciones (Blasco *et al.*, 1999).

El cronista José Pellicer Ossau Salas y Tovar en *La fama Austriaca* (1641) hacía referencia a la piedad del emperador Fernando II como baluarte de la defensa de la Iglesia católica, mientras que en otra de sus obras vincula la genealogía del príncipe Baltasar Carlos con Adán, divinizando la casa de Austria, aunque lo determinante para esta Monarquía católica sería el triunfo de Roma y de su espiritualidad con la implantación de la devoción de las *Cuarenta Horas* en la capilla real del Alcázar, asumida por Felipe IV, el cual creía que el sacramento de la Eucaristía devolvería la gloria a la dinastía, acabando de esta forma con la imagen anterior de una Monarquía “belicista” (Martínez Millán *et al.*, 2017:275-276).

El establecimiento definitivo de la Corte española en Madrid en el siglo XVII supuso una modificación urbanística y burocrática, propagándose la idea de una necesaria reforma. Felipe IV en 1621 como primera acción política constituyó una *Junta de Reforma de la Corte y del Reino* con el fin de salvar su situación decadente. Esta reforma quedó reflejada en la literatura por diversos autores: la *Restauración política de España* de Sancho de Moncada, el *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España* de González de Cellorigo o los dos tratados de Cristóbal Pérez de Herrera. La cultura

---

<sup>49</sup> Fig.12.

<sup>50</sup> El duque Rodolfo —fundador de la dinastía—había prestado su caballo en medio de un bosque a un sacerdote que portaba el viático a un moribundo, desde entonces los monarcas Habsburgo están unidos a la Sagrada Eucaristía. El cuadro titulado: *Acto de devoción de Rodolfo I de Habsburgo* de Rubens perteneció desde 1636 a Felipe IV y colgaba de las paredes del Alcázar de Madrid (Martínez Millán, 2020:255-256).

picaresca también hablará de la decadencia de la Corte y el reino; *El Buscón* de Quevedo y *Los peligros de Madrid* de Baptista Remiro de Navarra; además se elaboraron tratados que advertían de los peligros de la Corte como los de Liñán y Verdugo o Gracián. En el tratado *Conservación de Monarquías. Discursos políticos* del eclesiástico Pedro Fernández de Navarrete de 1626, se describía la excesiva población de la Corte en esos momentos: “*La que ay en esta Corte, es excessiua en numero, y assi es bien descargarla de mucha parte de ella, y mandar à los que huuieren de salir, que se vayan a sus tierras*”, el autor recomendaba hacer una “limpieza”, animando a todos aquellos que estén en la Corte “*sin causa legítima*”—nobles, viudas y eclesiásticos— que la abandonaran para descongestionar la Corte y hacerla “*más desenfadada, y sin tanta confusión, y aun sin tantos vicios, y ofensas de nuestro Señor*”; critica la presencia de los altos estamentos, pero también a las “*personas de inferior gerarquía*” —lacayos, cocheros, aguadores, suplicacioneros, esportilleros y abridores de cuellos— además debían abandonar la Corte los pretendientes, algo que también apoyó el Consejo mandando que se concedieran premios a los que esperaran en su casa, para paliar la gran cantidad de oportunistas que giraban continuamente alrededor de los monarcas y ministros; “*en las Cortes de ordinario arrebatan los premios, no los mas solícitos, y los que tienen mas franca la entrada en los vltimos retretes de los Ministros*” (Rojo Gallego-Burín, 2019:534-536).

Saavedra Fajardo en *Idea de un príncipe christiano* habla de la Corte y la masificación poblacional que ocasionó la confluencia de personas de distintos lugares. Francisco Bermúdez de Pedraza en 1645 publica *Hospital Real de la Corte de enfermos heridos del ánimo*, donde muestra a la Monarquía de los años 40 como un periodo convulso para política, con una Castilla pobre y un pueblo tiranizado que detestaba a un valido despótico, a lo que se añadía la complicada situación bélica, además compara la Corte a una *Babylonia* —como una alegoría al desconcierto— donde cohabitan cortesanos, burócratas, pretendientes, eclesiásticos, pleiteantes, soldados, escuderos, pajes, lacayos, vagabundos, mendigos, pícaros y ganapanes—. Otros autores como Lope de Vega, Quevedo, Avellaneda o Gracián también utilizaron la imagen de Mesopotamia para referirse a la Corte; el porqué de su uso Lope de Vega lo explica en uno de sus escritos; el término “Madrid” etimológicamente procede de “*madre de todos*”, cuando Madrid se convirtió en Corte su sociedad era cosmopolita, heterogénea, plurinacional y jerárquica.

Gracián en el *Criticón* aunó las ideas anteriores más los sentimientos encontrados que le procuraba la Corte. En 1658, Núñez de Castro publicó *Libro histórico político, solo Madrid es Corte, y el cortesano en Madrid*, redactado por el cronista de Felipe IV, donde describe la Corte y ofrece un adiestramiento para el perfecto cortesano, a partir de una serie de reglas: el cortesano debía huir del ocio y ser una persona instruida —versada en ciencias, historia, geografía, lingüística y vocabulario—, sobre filosofía debía saber lo justo, con respecto al comportamiento abogaba por la cortesía, el estudio de la urbanidad y que ante todo fuera un buen católico, llevara una vida casta, velara por la educación de sus hijos, elegir bien las amistades, cuidara la vestimenta, no caer en el vicio de la glotonería y la bebida (Rojó Gallego-Burín, 2019:537-539).

### 3.3. El programa iconográfico y la persuasión habsbúrgica

El imaginario carolino fue fundamental en la iconografía de los monarcas posteriores, puesto que la imagen de *Carlos V a caballo en Mühlberg* y dos de *Las Furias*<sup>51</sup> en *El Salón de los Espejos* del Real Alcázar ayudaron a Felipe IV a crear su ideal político<sup>52</sup>. Igual que Carlos V venció a los herejes, Felipe IV seguiría su lucha contra los protestantes holandeses, María de Hungría encargó en 1548 a Tiziano cuatro lienzos con Ticio, Tántalo, Sísifo e Ixión identificados como los príncipes alemanes sublevados contra su hermano Carlos V, derrotados un año antes en Mühlberg. Para conocer el testimonio de las imágenes se deben analizar dentro de un contexto, por ello el historiador debería leer entre líneas haciendo hincapié en lo peculiar y en las carencias, para encontrar información sobre los creadores de imágenes. Algunos de los cuales podían ser conscientes o no de la capacidad que tenían para crear ese imaginario. En el Salón de Reinos se aglutinaron tres de las imágenes habsbúrgicas más significativas: la hercúlea, la ecuestre y la salomónica, además de la iconografía solar que sirvió para reconocer a Felipe IV el sobrenombre de Rey Planeta (Burke 2001:239-240; Mínguez y Rodríguez, 2020:313). En el siglo XVI la imagen iconográfica de los Habsburgo

---

<sup>51</sup> Realizadas por Tiziano, *Las Furias* en origen eran personajes femeninos que personificaban el castigo y la venganza, y que vigilaban que se cumplieran los castigos de los condenados en Hades, aunque desde el siglo XVI se relacionó a *Las Furias* en el sentido de las penas infernales [recuperado] [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es). Las *Furias* eran una advertencia a cualquiera que se atreviera a atentar contra la Monarquía católica.

<sup>52</sup> Lám. I: La composición de *Carlos V a caballo en Mühlberg*, victorioso y a ambos lados dos (Sísifo y Ticio) de las cuatro furias —los condenados clásicos— reforzaban la imagen de una Monarquía que como los dioses imponían el castigo eterno a quienes se rebelaban contra ellos.

ya estaba perfilada, pero con el esplendor del Barroco llegó a su plenitud artística, como se puede ver en las transformaciones del Alcázar de Madrid y los Reales Sitios, sobre todo en el Palacio del Buen Retiro. Al inicio del reinado de Felipe IV el esfuerzo artístico de la corte filipina estuvo dirigido a urdir estrategias para las victorias, sin embargo y en realidad, desde el punto de vista iconográfico no se aportó nada nuevo, aunque sí se consiguió aunar la triple perspectiva: dinástica, religiosa y bélica (Mínguez y Rodríguez, 2019:301).

El programa iconográfico del Salón de Reinos requería de un soporte intelectual, que sirviera de base a la imagen que se quería construir; para ello Olivares recurrió a escritores como Vera y Figueroa, —que contrarrestó las críticas que acusaban al monarca de su exceso de confianza en el valido manipulando el registro histórico—, Gónzalo Céspedes y Meneses que fue más lejos reinventando la Historia o Virgilio Malvezzi el cual se convirtió en el historiador del rey y de Olivares, cuando España estaba a un paso de la bancarrota y de la derrota en Flandes, y que además ejerció como “publicista” oficial de la Monarquía, a la cual definió como un “*cuerpo atlético*” y “*tan sano*” donde era inconcebible, “*contemplar la veracidad de los que advertían de su ruina*”. José Pellicer fue el responsable de crear la imagen de Olivares, convirtiéndose en el apologista más polémico, debido a que manipuló la Historia y se inventó fuentes. Además en 1640 fue nombrado *Cronista Mayor de Aragón*, puesto creado exprofeso por Olivares para que Pellicer participara en la campaña propagandística contra los catalanes, incluyéndolo también en una *Junta de cronistas* que creó con el mismo objetivo, donde también participaron Juan Adam de la Parra y Francisco de Rioja que habían demostrado su lealtad al valido (Kagan, 2010: 317-322)<sup>53</sup>.

#### 3.4. Los espacios de poder

Cualquier sociedad necesita de las imágenes, la cultura se forja en imágenes, puesto que interactúan con el ser humano y conectan al creador con el espectador estableciendo entre ellos una comunicación. El arte fue fundamental en las sociedades sin escritura pero también, en aquellas sociedades donde la mayoría de la población era iletrada, porque ayudaba a

---

<sup>53</sup> Manuel Cortizos de Villasante, contador receptor del Consejo de Hacienda y escribano Mayor del Reino, fue admitido por los inquisidores pero compró sus cargos evitando que se hicieran las oportunas pruebas de limpieza de sangre y ocultando su origen judío. Adam de la Parra fue acusado de ser el autor de una décima contra él. Muchas copias circularon por la Corte originando un escándalo que ni Olivares, ni el presidente interino del Consejo Supremo de la Inquisición, Pedro Pacheco, pudieron evitar. [recuperado] [www.dbe.rah.es](http://www.dbe.rah.es).



difundir las ideas y a unificar la cultura. Las imágenes son portadoras de un mensaje porque unen el aspecto ideológico con el sensorial, ayudan a que las normas sociales entren en la mente del individuo, y de esta forma modifican su comportamiento. La imagen es un medio de comunicación que permite crear una visión del mundo —imaginario y simbólico—, por ello tiene una función social (Sauvet, 2019:17-19). Los prolegómenos de las representaciones de batallas se remontan al inicio de la humanidad, valga como ejemplo una imagen en la Cueva de Morella la Vellar, en Castellón, datada entre el 9000 a. C. y el 4000 a. C.; se trata de una escena de guerra, donde vemos a hombres con arcos apuntándose los unos a los otros. Tal vez la función no encierre un significado simbólico, pero muestra un deseo de trascender a generaciones posteriores, ya que tiene una función narrativa (Cantos, 2015)<sup>54</sup>.

La iconografía militar surge desde el inicio de los primeros asentamientos estables, de la misma manera que surge la necesidad de contar con dioses que protejan a esos guerreros. Existen testimonios visuales de representaciones de batallas a lo largo de toda la Historia, imposibles de abarcar en este trabajo. Podríamos saltar en el tiempo y hablar de cómo las estoas griegas se convirtieron en escenarios de poder, de cómo Trajano en el siglo I hizo erigir una Columna para conmemorar la conquista de la Dacia, o Agustín de Hipona en el siglo IV en *La Ciudad de Dios* ya hablaba de la “guerra justa y moral”. Y poco a poco acercarnos a los espacios que han sido contemporáneos al Salón de Reinos con programas áulicos en el sentido de glorificación, como fue el caso del Real Alcázar de Madrid que fue levantado por Muhamad I en el siglo IX y ocupado, y remodelado por los sucesivos monarcas españoles hasta su incendio en 1734, y donde se cree que se guardaban cerca de dos mil pinturas. Otro ejemplo digno de recordar es el Alcázar de Segovia de principios del siglo XII, que fue residencia de Alfonso VIII y se derrumbó en el reinado de Alfonso X; como también el Alcázar de Sevilla, que data del siglo X y que desde el inicio de la Edad Moderna se ha vinculado con la Corona de España, acomodándose a los nuevos tiempos.

Debemos citar también otros ejemplos destacables como el Palacio Real del Pardo del siglo XVI, en origen un pabellón de caza de los Austrias —donde resaltan los frescos— igualmente nombrar el Palacio del marqués de Santa Cruz —en el Viso del Marqués en Ciudad Real— construido a finales del siglo XVI por don Álvaro de Bazán, donde se pone de relieve el trabajo de artistas genoveses con 8.000 m<sup>2</sup> de frescos manieristas dedicados a la

---

<sup>54</sup> Fig.13.

mayor gloria de su dueño, exaltando sus virtudes militares y su linaje. Felipe II mandó construir El Salón de Batallas de El Escorial, que fue decorado de igual forma al fresco hacia 1590 por artistas genoveses —Lazzaro Tavarone, Fabrizio Castello y Nicolás Granello— al principio se conoció como la Galería del Rey y a partir del siglo XVII sería rebautizada como Sala de Batallas, por las escenas de batallas que se representaban en sus muros y en la bóveda: *La batalla de la Higuera* protagonizada por Juan II de Trastámara en los alrededores de Granada en 1431, la campaña de San Quintín de 1557 —por cuya victoria se erigió el monasterio— y dos etapas de la anexión de Portugal —la conquista de las islas Terceras y de las Azores—, que se narran en los testeros<sup>55</sup>. Todos estos acontecimientos bélicos se representaron como tapices fingidos y tuvieron un importante valor propagandístico (Kamen, 2009:242-248)<sup>56</sup>.

En la primera mitad del siglo XVI Francisco de los Cobos era conocido como uno de los hombres más poderosos de su tiempo, entre otras cosas por su vinculación en las decisiones hacendísticas de Carlos V. Cobos en 1508 fue nombrado regidor de Úbeda y mandó construir un conjunto palaciego para ennoblecer su linaje. Fue consciente de cómo la arquitectura —gracias a su conservación y esplendor— facilitaba la expresión de su rango. El Palacio de los Cobos representaba la *in absentia* por excelencia, con proporciones sobrepasadas a la dimensión social del propietario y sus descendientes, pero válidas para sus invitados importantes como el rey y la reina. No obstante, el edificio más significativo fue la Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda, la cual recibió numerosas críticas en la línea del pensamiento erasmista de la época; haciendo referencia a la vanagloria personal y no a una voluntad piadosa; a una excesiva soberbia, al olvido de la religión y a la corrupción (Ramiro Ramírez, 2013:80-82). Cobos también poseyó un palacio en Valladolid construido en 1524, que se convirtió en sede de la Monarquía hispánica entre 1601 y 1606 —el Palacio Real de Valladolid—, que el duque de Lerma compró a su nieto —el conde de Benavente— y más tarde el mismo se lo vendería a su rey por 64.897.317 maravedís, según se reflejó en la escritura muy a su “pesar”. El hecho contó como un acto de fidelidad hacia el rey, que le

---

<sup>55</sup> El Real Monasterio del San Lorenzo del Escorial (1563-1584), donde Felipe II llevó a cabo la culminación de parte del programa iconográfico que ya había planteado Carlos V en Yuste. El monasterio y el palacio se inician a la vez, con una idea preconcebida, convirtiéndose en un paradigma de la tipología palacio-monasterio (Ponce de León, 2013:18).

<sup>56</sup> Patrimonio Nacional. Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial. Sala de Batallas. [recuperado] [www.patrimoniomnacional.es](http://www.patrimoniomnacional.es).

premió con la alcaidía perpetua del Palacio para él y sus sucesores —con un salario anual de 1.200 ducados—. Este proyecto hay que tenerlo en cuenta por su cercanía al plan ideado por don Gaspar de Guzmán para el Buen Retiro, ambos con los mismos intereses especulativos de corrupción, estrategia personal y señorial. Aunque en este caso el duque de Lerma tuvo la capacidad de “adelantarse” a los acontecimientos, para su propio interés. Felipe III no tuvo necesidad de hacer muchas reformas, ya que el programa escultórico del Palacio, con numerosas alegorías al reinado de su abuelo, seguían siendo actuales a los elevados paradigmas morales con los que se identificaba el monarca. No obstante, amplió el mensaje habsbúrgico incorporando en los antepechos de uno de los salones las armas de todos sus reinos —representación simbólica de la Monarquía—. Asimismo se ampliaron los espacios reales por medio de compras, expropiaciones y derribos, para crear una plaza simbólica que representase el entramado escenográfico del poder regio (Pérez Gil, 2008:44-47).

El duque de Lerma fue el encargado de los Reales Sitios vallisoletanos: el Palacio Real, la “Huerta del Duque” y el Palacio de la Ribera. Por añadidura fue regidor del cabildo de Valladolid desde 1600 y de la villa de Madrid en 1602, ejerciendo como procurador de la Villa y Corte en las Cortes de Castilla que se celebraron en Madrid de 1607. El duque de Lerma fue un personaje muy importante en el Gobierno, del mismo modo que don Gaspar de Guzmán no sería el primer valido en acumular títulos de oficios, tanto en la teoría como en la práctica de la privanza regia, ya que ambos ministros se ampararon públicamente en su “autoridad regalada”. Felipe IV en un Memorial —aclaró los servicios públicos que había realizado el duque de Lerma— donde mencionaba que por su mano “*corrieron todos los despachos y negocios públicos, sirviendo con el acuerdo y continuo trabajo y ejercicio que es notorio*”, sin hacer referencia a que Felipe III delegase su firma en el valido o que éste ejerciera poderes excepcionales en el valimiento. Por su parte Olivares, se cuidó de no recoger el legado simbólico de su antecesor, de hecho, lo utilizó como el antimodelo de gobierno de la Monarquía (Vallejo García-Hevia, 2014:934;958).

Los espacios de poder también quedan reflejados en el ámbito religioso; el cardenal Fernando Niño de Guevara (1541-1609), arzobispo de Sevilla, quiso dejar instrucciones a sus sucesores pintadas en el techo del salón principal del Palacio Arzobispal de Sevilla, construido frente a la catedral sevillana en el siglo XVI, en 60 obras (1603-1624), con reseñas en latín que enumeraban las virtudes eclesiásticas: “*modestia, frugalidad, abstinencia,*

*castidad, abnegación, fidelidad, y desapego al dinero*”, creando un canon a seguir por los arzobispos mediante aves con alusiones metafóricas, de frases recogidas de la Biblia. En *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla* sus autores investigan los mensajes de las decoraciones pictóricas, concluyendo que hacen referencia al buen gobierno; a las virtudes que deben ejercer y propagar los religiosos y los defectos a evitar. Este ejemplo iconográfico demostraba que el objetivo no era solo la decoración sino que había una intencionalidad de adoctrinamiento para propagar; “*la Fe, las virtudes y la excelencia espiritual de los prelados*”. Según Valdivieso: “*No hay nada pintado para adornar. Todas las imágenes tienen una intención catequista: el arzobispo tenía que propagar la doctrina cristiana y combatir a los enemigos de la fe. Todo eso está descrito a través de un programa iconográfico*”<sup>57</sup> (Molina, 2020).

No se puede concluir este recorrido por los espacios de poder sin hacer referencia al Panteón de Loeches, son muchos los estudios que se han realizado sobre los monasterios-palacio de los Austrias españoles, pero no tantos los que se han ocupado de la emulación arquitectónica por parte de la nobleza, altos cargos, secretarios o ministros. Estas residencias a menudo eran réplicas de las de la realeza y expresión de riqueza económica, influencia política, reputación y fama. En este contexto hay que analizar el “palacio modesto” que se hizo Olivares para sí; en su plenitud como valido (1633) compró la aldea y el señorío de Loeches. Según Blanco Mozo, la adquisición de estos bienes le supuso a don Gaspar de Guzmán el desembolso de 17.200 ducados, una cifra más ajustada que los 170.200 ducados de los que hablaba Gregorio Marañón. Las trazas del Palacio se las encargó a Alonso Carbonell, emulando al Real Retiro “*campestre o rural*”, traspasando la mera imitación para igualarse con su “*Señor Natural*”. No se entendería el conjunto de Loeches sin tener en cuenta el lenguaje simbólico y conceptual que Olivares explotó al máximo con su “*derecho a colocar sus entierros, bultos, retablos, tribunas y escudos*”. Formó una galería de trofeos, evocó a pequeña escala la biblioteca de El Escorial, la llenó de obras de arte y se preocupó del paisaje exterior, pero camuflando el esplendor real. Loeches incluyó un mensaje “*culto y oculto*” mediante los símbolos y los órdenes de la arquitectura, la construcción, la ornamentación y la heráldica. Sus emblemas compartían símbolos con la orden dominica: el

---

<sup>57</sup> Valdivieso, Enrique y Gonzalo Martínez del Valle (2020), *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

olivar —símbolo de sabiduría— las ovas, los dardos de sus escudos y las flores de lis, por otro lado la subordinación a su rey se reflejó en el escudo —*Munificentiae Philippo IV*— (Ponce de León, 2013:60-62;273).

Durante los s.s. XIV-XVII los techos de muchos palacios fueron potenciados con decoraciones espléndidas, repletas de policromías y dorados como símbolos de ostentación; el tema habitual eran las virtudes de los caballeros como la cortesía y la nobleza con el objetivo de exaltar su linaje, para deslumbrar al público en general y al monarca en particular. Los ideales humanistas sustituyeron durante el Renacimiento las referencias caballerescas por los *uomini famosi*, es decir empezaron a utilizarse emperadores romanos y monarcas de la antigüedad relacionándolos con la Monarquía española. Así por ejemplo durante el reinado de Carlos V, las referencias estaban relacionadas con su gobierno —Monarquía universal, religión católica y la guerra contra el turco— por ello el monarca era apoyado por los ancestros heroicos de los Habsburgo —Alejandro Magno, Escipión, Trajano y Julio César— como referencias de virtud y de “saber hacer” (Mínguez y Rodríguez, 2020:95;117). Olivares y Felipe IV se interesaron por la historia política como un paso previo hacia un concepto superior, cuyo objetivo era crear un aparato político sofisticado que ayudara a conservar el poder y el prestigio de la Monarquía católica.

En el siglo XVII la política estaba vinculada a la conservación; un concepto que se recogía de las ideas de Justo Lipsio singularmente en relación con la prudencia. La materialización de tales ideas implicaba la realización de reformas, tanto políticas como sociales, combinándolas con una difícil política exterior —que extrapolará el concepto de la “guerra justa”— tanto en su campaña en los Países Bajos como después en Italia y Alemania. Para mantener la herencia territorial, la defensa del catolicismo y exaltar la figura de Felipe IV, había que recurrir al apoyo de autores que estuvieran dispuestos a realizar narraciones en forma de historias oficiales, para conseguir esa conservación. En este sentido el concepto de terreno público tenía un cariz aristotélico, definido como un asunto propio del Gobierno o bien con la idea que empezaba a formarse en los españoles del siglo XVII de lo que era un Estado (Kagan, 2010:284-285). Felipe IV estuvo al frente de una Monarquía en decadencia que contradictoriamente vivía su Siglo de Oro cultural, gracias en parte a la propia labor del monarca ya que fue uno de los mayores mecenas y coleccionistas de arte de toda Europa. El arte visual ha reflejado de diversos modos el poder del Estado, que además ha ido

evolucionando a la vez que el sistema político, para ello se recurrió con frecuencia a la representación de la guerra y de los héroes que determinaban no solo la imagen del buen gobernante, sino cómo ser virtuoso y heroico en las acciones bélicas.

Los gobernantes del siglo XVII, independientemente de su poder, no pudieron quedarse al margen del mayor promotor del poder absoluto —Luis XIV—, que utilizó la Historia oficial para integrarla dentro de los asuntos de Estado. Pensemos que el Rey Sol tuvo a su servicio a más de 20 historiadores —imitando a Carlos V, que se hacía acompañar por artistas e historiadores en sus batallas—, cuya labor era crear una imagen mayestática del gobernante cuya “gloria” personificara el poder del reino, que controlaba el monarca absoluto. Felipe IV no pudo permitirse ser tan ambicioso probablemente porque la crisis de 1640 hizo que perdiera parte de esa “gloria”. Para Luis XIV la historia simbolizaba la esencia del poder, mientras que para Felipe IV sólo era la ilusión de poder o un medio para mantener su reputación. Estas conceptualizaciones y preocupaciones fueron también fruto de la época del Barroco, donde *“la apariencia estaba por encima de la materia y la reputación por encima de la realidad”*. En palabras del gran pensador Gracián, *“la mayor parte del Gobierno es disimulo”*<sup>58</sup>, por otro lado Kagan recoge la afirmación de un cortesano español de esta época, cuya descripción del Gobierno del siglo XVII es más explícita, señalando que el objetivo de la Historia oficial era *“hacer a lo malo bueno y a los buenos mejores”* (Kagan, 2010:348).

Los espacios de poder tienen la propiedad de aunar y simbolizar los conceptos y principios donde se soporta el Estado, además de la cualidad de ser comunes a cualquier sociedad que esté organizada políticamente. Son contenedores de su ideología, jerarquía, principios éticos y morales que los validan y justifican, por lo que suelen apoyarse en la creencia, que determina el uso de lo simbólico, alegórico y metafórico para trascender de lo meramente casual<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Baltasar Gracián (1601-1658) fue un escritor-historiador, autor de muchos libros entre los que destaca *El Criticón*, que sirvió de soporte al Gobierno de Felipe IV. Creía que el Gobierno era un camino largo y dificultoso, que precisaba sagacidad y prudencia para alcanzar la inmortalidad a través del esfuerzo, el valor y la virtud. En *El Héroe* habla de las paradojas políticas que se estaban viviendo, combinando ética y política. Diseñó la figura del perfecto gobernante a partir del modelo del rey Fernando, como oráculo de la *“buena razón de estado”* cristiana, que supo conjugar sabiduría-fortaleza, dichos-hechos, cabeza-puño.[recuperado] [www.dbe.rah.es](http://www.dbe.rah.es).

<sup>59</sup> El Salón de Reinos fue un espacio de poder ideado para exaltar la legitimidad y buen hacer de la Monarquía hispánica. En el plano de la virtud y la justicia las obras que se incluyeron en el Salón se definen por el espacio y el escenario, por ello el programa ideológico contenía un doble mensaje del monarca: la expresión de su poder y un aviso a sus enemigos.

### 3.5. El Salón de Reinos

El Palacio del Buen Retiro se construyó para reflejar la majestad de Felipe IV y de su dinastía, el Real Sitio requería de un espacio destinado a este fin, donde el público comprobara la magnificencia del rey, el eco de sus hazañas políticas y militares, la amplitud de sus dominios, el linaje mítico de sus antepasados y el próspero futuro de su descendencia regia. Esta ideología se plasmó en el Salón de Reinos, construido como una estancia rectangular en el ala norte del Palacio que hacía de salón del trono. Su decoración pictórica —retratos áulicos, cuadros de batallas, escenas de la vida de Hércules y escudos— fue ideada para glorificar las virtudes del soberano, sus victorias y el origen mítico de su estirpe, hermanándolo con los principales palacios europeos y convirtiendo el Salón de Reinos en símbolo y emblema del reinado de Felipe IV (Blasco *et al.*, 1999).

El Salón de Reinos es un ejemplo de cómo los reyes supieron ver las posibilidades retóricas de la época y no dejaron escapar la posibilidad de sacar partido a la pintura como “medio publicitario”. En el Salón se recurrió a la guerra y la heroicidad como símbolos para engrandecer la figura del rey y de la Monarquía. El discurso iconológico fue el adecuado, y es por ello por lo que se le considera uno de los mejores ejemplos de espacios de poder de la Historia. En el campo de batalla se construían los héroes cuyas victorias reforzaban el buen Gobierno, por ello al analizar los elementos alegóricos de las obras recreamos la realidad histórica de ese momento. Muchos de los lienzos que se incluyeron en el Salón son considerados como obras maestras del género bélico, no solo por la calidad pictórica, sino también por el tratamiento de los vencedores hacia los vencidos (Gállego, 1972:193)<sup>60</sup>.

La proyección semántica del espacio será posterior a la construcción del Salón que se fue ideando mientras se recibían los cuadros que se habían encargado. El Salón tenía 34,6 metros de largo por 10 de ancho y 8 de alto, un balcón de hierro alrededor de la estancia desde donde los cortesanos veían los espectáculos. Durante 1634 trabajaron en él muchos artistas y decoradores concluyéndose las obras en 1635, aunque más tarde, se añadieron a este conjunto palaciego el Salón de Baile y el Real Coliseo que se inauguraron finalmente en 1640. El Gran Salón permitía representaciones artísticas y reuniones de Estado<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Lám. II.

<sup>61</sup> En los años siguientes recibió saraos, comedias de tramoya y a visitantes ilustres. En 1638 acogió la solemne apertura de una reunión de las Cortes de Castilla.

Según Elliott el Salón estaba pintado de blanco, con arabescos dorados en las paredes y el techo, mientras que en la bóveda se pintaron los escudos de los veinticuatro reinos de la Monarquía española por los cuales recibió su nombre<sup>62</sup>. El pavimento era de ochavos de terracota y azulejo vidriado, además había doce consolas de jaspe entre los diez ventanales inferiores y las dos puertas de los testeros oriental y occidental. Sobre cada consola se colocó un león de plata rampante con las armas de Aragón, y bajo el balcón se colgaron las 27 pinturas encargadas exprofeso: doce cuadros de batallas de diferentes artistas entre las ventanas de abajo, más diez escenas de la vida de Hércules sobre las ventanas y en los testeros cinco retratos ecuestres de Felipe III, Felipe IV, sus esposas y del príncipe Baltasar Carlos. La temática de las pinturas encargadas sería la responsable de reforzar en el Salón las virtudes de la Monarquía, ya que la pintura del Siglo Oro está preñada de simbolismo e idealismo, aunque erróneamente se la ha considerado realista. El programa iconográfico lo promovió don Gaspar de Guzmán con el apoyo de algunas de sus hechuras como Francisco de Rioja<sup>63</sup>, Velázquez<sup>64</sup>, Giovanni Battista Crescenzi<sup>65</sup>, Juan Bautista Maíno<sup>66</sup> y Jerónimo de Villanueva<sup>67</sup>, el resultado fue que el Buen Retiro se convirtió en un museo de pintura barroca contemporánea tanto española como europea, para reafirmar el prestigio de la Monarquía de la casa de Austria y para resaltar las hazañas de Felipe IV y su Gobierno, con trascendencia para los contemporáneos y para la posteridad (Álvarez Lopera, 2005:98-101 y Elliott, 2003).

---

<sup>62</sup> John Elliott (2003), *Salón de Reinos*, Fundación de Amigos del Museo del Prado. Museo del Prado. [recuperado].[www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)

<sup>63</sup> Francisco de Rioja (Sevilla 1583-Madrid 1659), se ocupó de la parte retórica intelectual del Salón de Reinos, ejerció de teólogo, jurista, amigo y protegido de Olivares. Fue nombrado bibliotecario Felipe IV y cronista de Castilla, se mantuvo leal a su protector y a su caída le acompañó a los destierros en Loeches y Toro. Escribió sonetos cuyo tema principal estaba relacionado con la fugacidad de la vida [recuperado] [www.poetasandaluces.com](http://www.poetasandaluces.com).

<sup>64</sup> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla 1599-Madrid 1669), fue un artista del barroco español, pintor de cámara, funcionario de Palacio y encargado de las obras de arte de Felipe IV. Fue el responsable de la dirección artística del Buen Retiro [recuperado] [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es).

<sup>65</sup> Conocido en España como Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre, fue arquitecto, decorador y pintor (Roma 1577-Madrid 1635). Sobrino del cardenal Crescenzi, llegó a la Corte de Felipe III de la mano del cardenal Zapata y Mendoza. Fue presidente del Consejo de Castilla cuando las relaciones de España con el Vaticano atravesaban un mal momento (Tovar Martín, 2018).

<sup>66</sup> Fray Juan Bautista Maíno (Pastrana 1581-Madrid 1649), ejerció profesor de dibujo de Felipe IV, fue uno de los maestros más desconocidos de la pintura española, autor de *La recuperación de Bahía de Brasil*, una de las doce batallas del Salón de Reinos (Ruiz Gómez, 2009).

<sup>67</sup> Jerónimo de Villanueva y Díez de Villegas (Madrid 1594-Zaragoza 1653), tuvo diversas responsabilidades durante en el reinado de Felipe IV dentro del aparato burocrático de la administración central de la Monarquía. [recuperado].[www.dbe.rah.es](http://www.dbe.rah.es).



Las tres series de pinturas, junto con los escudos de los reinos formaban un discurso visual plenamente coherente, como reconoció Francisco Marías en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia:

*“...muchos historiadores del arte han estudiado los lienzos del Salón de Reinos y en los últimos años, a lo que podríamos llamar su display o instalación museográfica... desde 1911 hasta hoy en día se reitera la necesidad —también gesto político— de su anastilosis<sup>68</sup>, de su recuperación en toda su realidad figurativa y material”* (Marías Franco, 2012:20).

El Salón de Reinos y el Casón del Buen Retiro donde se ubicaba el Salón de Baile son los únicos edificios que se han conservado del Palacio, pero gracias a los inventarios se pueden recrear con bastante precisión (Gallego 1972:325). La función de Olivares en el Real Sitio queda reflejada en *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho de 1633, cuando en el diálogo inicial a la pregunta del discípulo: *¿Quién es el arquitecto deste assunto, deste maravilloso prodigio?* (Gil Saura, 2009:164) el maestro respondió:

*“... el ilustrado ingenio del Excelentísimo conde duque, su provida elección, prudente entendimiento y su acierto en todas las cosas del servicio, comodidad y gusto de Su Magestad; a fin de que tenga un decente retiro...”* (Simal López, 2020: 587).

Don Gaspar de Guzmán consiguió formar una asombrosa colección pictórica en el Real Sitio gracias a sus gestiones nacionales e internacionales. En una década llegó a reunir casi un millar de obras de arte entre compras, regalos, cesiones y otras gestiones no tan claras (Simal López, 2020:573). Los 24 escudos de los 24 reinos que componían la Monarquía hispánica se situaron en la bóveda, mientras que en las cabeceras se dispusieron los cuatro principales: a un lado los de Castilla y León y Aragón y al otro lado Navarra y Portugal. Los escudos tuvieron dos objetivos: representar la extensión mundial del poder regio y reafirmar el proyecto de Olivares de la Unión de Armas<sup>69</sup>. Los trabajos hercúleos ratificaban la inmortalidad del fundador de la dinastía, además de ser un ejemplo a seguir para el príncipe

---

<sup>68</sup> Reconstrucción de un monumento en ruinas, ajustando los diferentes elementos que componen su arquitectura, los estudios rigurosos evitan errores de interpretación en la historia y el arte, para no caer en *“falsos históricos”* [recuperado] [www.ageo.es](http://www.ageo.es).

<sup>69</sup> La Unión de Armas fue un intento de reforma política y administrativa, publicitada por Olivares desde 1626 por la que se pretendía que los reinos, estados y señoríos aportaran hombres y dinero a la Monarquía proporcionalmente a su riqueza y población (Gil Saura, 2009:167).

Baltasar Carlos. Los cuadros de batallas eran testimonio de las victorias españolas en el inicio del reinado de Felipe IV, estas pinturas siguieron un patrón determinado, trazado en el siglo XVI por Lomazzo: el general victorioso se situaba en primer plano, la batalla en el plano medio y al fondo una imagen topográfica del lugar donde se desarrollaba la batalla<sup>70</sup>. Esta composición fue respetada por todos los artistas, excepto por Maíno en *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*<sup>71</sup>. Todo este discurso iconográfico se hacia concluir con los retratos ecuestres de la familia real (Brown y Elliott, 2016:193-199; Gil Saura, 2009:171).

Los razonamientos de la doctrina humanista del arte en el siglo XVII se transformaron en un dogma; las artes y especialmente la pintura se contemplaron por encima del ser humano y como válidas para legitimar la superioridad de una persona. Por ello los grandes gobernantes se hicieron con grandes colecciones de pinturas de enorme valor cuantitativo o cualitativo. Apareció la figura del “megacoleccionista”, que al menos debía poseer 1.000 obras de arte, las cuales empezaron a mostrarse en galerías, por la necesidad del propietario de manifestar públicamente la notoriedad de sus colecciones, como símbolo de prestigio (Brown, 1987:96). Portús cree que el Salón de Reinos tiene un valor muy significativo para los españoles de hoy en día, y coincide con John Elliott en que su estudio aportaría claves para los europeos ayudando a evitar los errores actuales (García Calero, 2018; Elliott, 2003).

En *Velázquez: su mundo y el nuestro*<sup>72</sup>, Portús se refiere al Salón de Reinos en estos términos:

*“...era el lugar más importante para el que podría trabajar un artista en España... tenía que ser decorado muy rápidamente y para ello no se hizo lo mismo que se solía hacer para otras series del Retiro, encargar series a artistas en Italia. Aquí tenían que ser españoles. Porque había que controlar los tiempos de producción y... la iconografía. Controlar los temas. Es un lugar único en la historia de la pintura española. Ni antes ni después tantos artistas importantes habían trabajado simultáneamente para el mismo lugar”* (Portús, 2018)<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Lomazzo fue un pintor italiano famoso por su labor teórica más que por su pintura. Fue manierista y siguió los preceptos humanísticos asimilados en sus contactos con las academias neoplatónicas. Publicó en 1584 *Trattato della Arte della Pittura*, donde establecía las normas necesarias para pintar correctamente. [recuperado] [www.artehistoria.com](http://www.artehistoria.com).

<sup>71</sup> Lám. XIII.

<sup>72</sup> Libro editado en 2018 por Javier Portús (Madrid, 1961), jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado. Doctor en Historia del Arte, especializado en la historiografía artística y la cultura visual del Siglo de Oro en España.

<sup>73</sup> Entrevista realizada a Javier Portús por el periódico *ABC* en 2018 «El secreto del Salón de Reinos: la “champions” de la historia de la pintura», donde se pone en valor la proyectada recreación del lugar en el que

El Salón de Reinos tiene un discurso complejo, puesto que mezcla alusiones territoriales con los trabajos de Hércules, más las escenas de batallas, que ayudan a entender una parte de la Historia de esa época y del despliegue del poder español en Italia, Alemania, Holanda, América. Así mismo se debería de contemplar como una galería de retratos, porque además de los retratos ecuestres de la Monarquía aparecían también representados los generales en cada batalla (Gállego, 1972:194).

En el siglo XIX muchos de los cuadros del Salón de Reinos se trasladaron al Real Museo de Pintura y Escultura —actual Museo del Prado— ya que el Palacio del Buen Retiro sufrió muchos daños durante la Guerra de la Independencia y tuvo que ser demolido, excepto el Salón de Reinos —que desde 1841 alojó el Museo de Artillería<sup>74</sup>— y el Casón o Salón de Baile el cual a finales del siglo XVII recibiría una magnífica decoración al fresco de Luca Giordano: *Alegoría de la fundación de la Orden del Toisón de Oro*, semejante a la decoración de El Escorial (Gállego, 1972:194), y que fue ocupado por el Museo de Reproducciones Artísticas desde 1881<sup>75</sup>. En 1998 cuando Fernando Checa era el director del Museo del Prado presentó un proyecto oficial para reformar esa parte del antiguo Palacio del Buen Retiro, ocupada aún por el Museo del Ejército. Su propuesta, fue aprobada por el Patronato y el Gobierno en 1999, de modo que Checa junto a la colaboración de varios especialistas como Javier Portús, Andrés Úbeda de los Cobos y los historiadores Miguel Morán Turina y María Dolores Jiménez-Blanco idearon y redactaron el programa —que anteriormente ya había sido reclamado por historiadores como Elías Tormo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez— aunque la dimisión de Checa dio lugar a que el proyecto quedara olvidado. Actualmente la reconstrucción del Salón de Reinos continúa siendo una fantasía, perdiendo el Museo del Prado la oportunidad única de poder colgar los cuadros originales en el lugar para el cual se idearon (García-Montón, 2016:241)<sup>76</sup>.

---

Felipe IV recibía a los embajadores —Salón de Reinos— centro ceremonial del Palacio, que mostraba tanto magnificencia como crueldad.

<sup>74</sup> Fig.4.

<sup>75</sup> Fig.5.

<sup>76</sup> El Consejo de Ministros aprobó en junio de 2020 el inicio de las obras del Salón de Reinos, la nueva ampliación del Museo Prado, sumará 2.600 m<sup>2</sup> de superficie para exposición a la pinacoteca con un proyecto de los arquitectos Norman Foster y Carlos Rubio. La rehabilitación del Salón de Reinos, debía haber comenzado en 2019, con la celebración del Bicentenario, pero se ha ido posponiendo por la falta de presupuestos y la falta de Gobierno. El Ejecutivo decidió impulsarla con una disposición décima del Texto Refundido de la Ley de Suelo y Rehabilitación Urbanas y no vía presupuestos (RTVE.es/AGENCIAS). Personalmente me puse en contacto con el Museo del Prado el día 6 de abril de 2021 y me confirmaron que no hay movimiento de obras, solo visitas del equipo de Norman Foster para ver *in situ* como llevar a cabo el proyecto.

#### 4. Serie pictórica del Salón de Reinos

Las batallas militares y las escenas de la vida de Hércules son las dos series narrativas del Salón de Reinos; se dispusieron de forma secuencial en los lados más amplios del habitáculo y los retratos ecuestres en las cabeceras. Los cuadros quedaban enfrentados por temas: las batallas y los trabajos de Hércules por un lado y los retratos reales por otro, de esta manera se dotó al conjunto de una unidad semántica, puesto que cada balcón contenía dos batallas y una escena de Hércules en la parte superior, enlazando además con la siguiente secuencia con la misma distribución, de modo que la alternancia enlazaba el tema bélico con el mito<sup>77</sup>. Al contemplar cada grupo, la vista del espectador se elevaba hasta la bóveda, donde estaban los escudos junto con los retratos reales. Aunque vamos a tratar cada serie por separado, hay que situarse espacialmente para comprender el mensaje. Los espectáculos caballerescos que se representaban en el Salón de Reinos estaban relacionados con las pinturas, del mismo modo que los hechos representados en las pinturas eran históricos y contemporáneos del reinado de Felipe IV, y además los trabajos de Hércules servían para reforzar el resto de la iconología.

##### 4.1. Las Batallas

En los s.s. XVI-XVII, los hechos de armas y las guerras entre España y los antiguos Países Bajos fueron una constante, uniendo su historia para siempre con las grandes empresas imperiales de Carlos V, la revuelta contra Felipe II, las guerras con Luis XIV y los conflictos que se extendieron hacia las colonias por la lucha por la hegemonía marítima y las rutas transoceánicas. Estos hechos han sido representados en distintos soportes: tapices, pinturas, grabados, azulejos, relieves y medallas, en las colecciones de los Austrias, pero en la mayoría de las ocasiones han quedado relegados a la interpretación historicista. Para el espectador actual carecen del valor representativo y alegórico que tuvieron en origen, siendo relegadas a escenas de género. Sin embargo los expertos de arte modernos valoran la función de las pinturas de batallas que se incluían en las galerías, salas de palacios o casas acomodadas para analizar cómo se combinaban los elementos reales con otros ficticios a la hora de crear el discurso narrativo (García García, 2006:2).

---

<sup>77</sup> Fig.6.

El Salón de Reinos no pretendía ser otra galería de pinturas —el Alcázar ya poseía la mejor colección de su época—, sino que aquí el contenido y continente tenían que ir asociados. José Zorrilla y Velázquez idearon el espacio uniendo arquitectura, pintura y simbología. La Época de Hierro tenía que mostrarse en el Salón de Reinos y para ello se convocaron a los mejores artistas del país dando lugar a un programa de propaganda auténtico. Aunque Felipe IV empezó a gobernar en 1621, las doce batallas que se encargaron representaban victorias españolas de la década de 1620 y no de 1630; de modo que Olivares rescató glorias pasadas para reforzar su discurso político. Ya hemos hablado de la distribución no aleatoria de los cuadros en la estancia, pero conviene señalar que la elección del tema de las batallas que se ponían juntas tampoco era aleatoria<sup>78</sup>. Así, por ejemplo, la *Victoria de Fleurus* de 1622 al comienzo del reinado, y el *Socorro de la plaza de Constanza* de 1633 —ambas realizadas por Carducho en 1634— y entre ellas *Hércules vence al rey Gerión*<sup>79</sup> tenían un claro significado, visibilizar las victorias en la zona del Rin —de gran valor estratégico— para mantener el *Camino Español* que conectaba Italia con los Países Bajos, que se ha considerado el motivo por el que Olivares decidió crear el Salón de Reinos como un lugar político, rescatando las grandes victorias de los primeros años del reinado de Felipe IV (Blasco *et al.*, 1999).

No hay *quórum* sobre la distribución precisa de los lienzos dentro del Salón, se sabe que después de las victorias del Rin se concibió la distribución del espacio y que en 1634 se realizaron los encargos, concluidos a mediados de 1635. Los pintores del Salón de Reinos pertenecían a diferentes generaciones; Carducho utilizó la tipología tradicionalmente aceptada para representar batallas<sup>80</sup> —primer plano del comandante sobre caballo en corveta, con complicado escorzo y la batalla o el paisaje detrás— este ejemplo de composición queda perfectamente reflejado en la *Victoria de Fleurus*<sup>81</sup> donde se enfrentaron en 1622 las tropas

---

<sup>78</sup> Fig.7. Recreación de una composición de dos batallas de Carducho más un trabajo de Hércules.

<sup>79</sup> Uno de los lienzos de Zurbarán alusivos a Hércules, en este caso el héroe aparece venciendo el rey Gerión un ser primitivo y monstruoso que tiranizaba a su pueblo, cuya Corona cedió al héroe tras derrotarle, fue así como en la tradición hispana, Hércules pasó a ser el fundador de la Monarquía española (Gállego,1972:196).

<sup>80</sup> En este sentido, Paolo Uccello —pintor renacentista del siglo XV— experimentó con la representaciones pictóricas de la batalla, recuperando el lenguaje de los relieves de la antigüedad en dos planos principales; por una parte el de la batalla y por otro el paisaje de fondo añadiendo recursos retóricos además la repetición de las lanzas como elemento dinámico (utilizado en la *Rendición de Breda*) la representación de los caballos en corveta o en complejos escorzos para generar profundidad y la colocación con carácter heroico de los comandantes militares al frente de la batalla. Similar a la composición de Lomazzo en el siglo XVI (Gil Saura, 2009:171).

<sup>81</sup> Lám. V.

españolas comandadas por Gonzalo Fernández de Córdoba contra la fuerza militar de la Unión Protestante, dirigidas por el duque Ernesto de Mansfeld<sup>82</sup>. Esta concepción se repite en el resto de las pinturas de los maestros más conservadores, mientras que los pintores más jóvenes adoptaron unas composiciones mucho más novedosas. En definitiva, se buscó la paridad en los encargos, concluyendo el conjunto con seis pinturas más tradicionales y seis más vanguardistas. En el mismo año Carducho pintó la *Expugnación de Rheinfelden*<sup>83</sup> donde las tropas españolas al mando del duque de Feria liberaron la ciudad suiza. El duque aparece en primer termino, con la misma armadura que viste en *El Socorro de la plaza de Constanza* y señala el campo de batalla con una mano mientras que con la otra sostiene el bastón de mando, al fondo con mucho detalle se muestra el asalto a la ciudad por las tropas. La victoria de Rheinfelden de 1633 puso a los españoles como dueños de la comunicaciones entre Constanza y Basilea.

*El Socorro de la plaza de Constanza*<sup>84</sup> realizada en 1634, representa la liberación de la plaza suiza de Constanza por don Gómez Suárez de Figueroa, duque de Feria, en 1633. Sometidas por el general Horn, con el objetivo de evitar la comunicación de las tropas españolas con las imperiales. Brown y Elliott han señalado que Olivares pudo atribuirse las victorias del duque de Feria ya que fue idea suya formar el ejército de la Alsacia. Don Gómez Suárez viste media armadura, valona tiesa transparente, sombrero empenachado y la banda roja de general mientras sujeta el bastón de mando, al fondo se puede ver la ciudad de Constanza y en el plano medio la batalla.

Jusepe Leonardo en el *Socorro de Brisach*<sup>85</sup> cuya liberación se produjo en 1633 sigue un esquema tradicional, pero buscando una nueva forma de representar a los vencedores. Esta campaña fue la última de don Gómez Suárez de Figueroa, cuyo objetivo era mantener libres las comunicaciones entre el Milanesado, Alemania y los Países Bajos, donde Brisach tenía una posición fundamental. Al igual que en las batallas de Constanza y Reheinfelden, el ejército de Felipe IV seguía un plan, diseñado por don Gaspar de Guzmán para liberar la ruta del Rin del acoso de los suecos, que consistía en abrir un corredor estratégico para las tropas

---

<sup>82</sup> Hijo de Pedro Ernesto de Mansfeld que demostró fidelidad al servicio de Carlos V y Felipe II, cuando su hijo abrazó el protestantismo la cordialidad terminó.

<sup>83</sup> Lám. IV.

<sup>84</sup> Lám. VI.

<sup>85</sup> Lám. IX.

españolas entre Italia y los Países Bajos. Esta acción transcurrió durante la guerra de los Treinta Años, un conflicto de origen religioso que se convirtió en una lucha por la hegemonía europea.

*La rendición de Juliers*<sup>86</sup> se encargó a Jusepe Leonardo, y fue un hecho de armas de 1622 donde el general Ambrosio Spínola se enfrentó a las tropas holandesas de Nassau. Aunque Leonardo tuvo una formación clásica, su pintura resulta fresca debido al contacto con los jóvenes maestros. En este sentido, las rendiciones también fueron codificadas: el vencido llegaba solo y sin guardia hasta los pies del vencedor —erguido a caballo— para postrarse humillado ante él y hacerle entrega de la llave de la plaza. En *La Rendición de Breda*<sup>87</sup>, Velázquez recrea una de las batallas de aquel *annus mirabilis* (1625) de los ejércitos hispanos que quedó bien reflejado en cinco obras del Salón de Reinos. El artista siguió el guion escrito para todos los pintores, pero le dio un giro al discurso utilizando una nueva iconografía<sup>88</sup>. Si la comparamos con la de Leonardo, Velázquez frente a la tradicional humillación del vencido optó por la clemencia<sup>89</sup> —una virtud que se presuponía entonces en los príncipes<sup>90</sup>—. Justino de Nassau, “el rebelde súbdito holandés”, llegó hasta el campamento español acompañado de su séquito, y el general Spínola lo recibió en tierra evitando la humillación del vencido, aquí está la diferencia (Pelletier, 2012:74-77)<sup>91</sup>. Velázquez supo conjugar sus cualidades artísticas con una escena cargada de teatralidad, que recogió Calderón de la Barca en su obra *El Sitio de Breda*<sup>92</sup> donde se aludía a esa clemencia; Nassau: “*Aquestas las llaves son de la fuerza, y libremente hago protesta en tus manos ...sino*

---

<sup>86</sup> Lám. XII.

<sup>87</sup> Lám. XI.

<sup>88</sup> Esta pintura sirvió de inspiración para *El Sitio de Breda* de Calderón de la Barca de 1667. Donde los dos generales transmiten cierta “complicidad”. Los historiadores han querido ver antecedentes al gesto de diversa índole, tanto de la cultura simbólica profana —como los *Emblemas* (1531) de Alciato— como de la iconografía cristiana. El emblema se hace español y será recogido por los Austrias en tono moral o político y religioso dedicado a la educación del Príncipe (Gallego, 1972:91).

<sup>89</sup> Lám. XVI.

<sup>90</sup> Los “Espejos de príncipes” se remontan a la época los visigodos (s. VII) donde se definían las cualidades y virtudes del monarca, así como la proyección de una imagen determinada de él. En el *Liber Iudicum* se decía que el rey debía ser elegido, gobernar piadosamente y poseer dos virtudes: la justicia y la verdad, destacando como su primer deber la defensa de la fe católica contra los judíos y las injurias de los herejes (Rucquoi y Bizzari, 2005:7).

<sup>91</sup> Un instante detenido plenamente barroco, cargado de contenido político y simbólico, en el que transcendía el espíritu del todopoderoso rey de España, señor natural de los holandeses y garante de la verdadera religión frente a la herejía. Por eso el general Spínola se mostraba magnánimo, clemente y conciliador, ya que el abuelo de Nassau fue fiel a la Corona y por medio de la clemencia se le ofrecía a su nieto la posibilidad de cambiar de opinión (Pelletier, 2012:74-77).

<sup>92</sup> Fig.14.

*fortuna que vuelve en polvo las monarquías más altivas y excelentes*". Spínola detiene la genuflexión de Nassau y recibe las llaves diciendo: "*Justino yo la recibo y conozco que valiente sois el valor del vencido hace fama al que vence*" (García Melero, 2010:77).

*La Recuperación de Bahía de Todos los Santos*<sup>93</sup> pintada por Juan Bautista Maíno<sup>94</sup> entre 1634-1635 y fue otra victoria de 1625. La plaza portuguesa fue ocupada por la Compañía holandesa de las Indias Occidentales en un contexto en el que el reino de Portugal y su imperio ultramarino pertenecían a los Habsburgo, lo cual dio oportunidad para que se mostrase la cooperación entre las tropas castellano y lusas, reforzando la idea de Unión de Armas de Olivares, con el fin de expulsar a los holandeses de Brasil. El mensaje tenía que ir más allá del hecho, de modo que se cambió la composición habitual; el comandante ya no era el protagonista, en el primer plano se situaron los personajes secundarios y en el segundo plano los principales. Según Javier Portús, los especialistas coinciden en la trascendencia de esta obra expuesta en el Salón de Reinos, ya que condensaba el mensaje político completo que se pretendía declarar (Gil Saura, 2009:172; Ponce Cárdenas, 2020:606-607).

Maíno se inspiró en la obra de Lope de Vega *El Brasil restituído* de 1625 donde se explica la escena: los holandeses piden clemencia y don Fadrique Álvarez de Toledo extiende un tapiz con el retrato del rey— en el Siglo de Oro el retrato del rey equivalía casi a su presencia— (Gállego, 1972:259)<sup>95</sup>, el general pregunta al retrato: "*Magno Felipe esta gente pide perdón por sus yerros ¿quiere vuestra majestad que esta vez los perdonemos?*"; y volviendo la cara a los rebeldes, les dice: "*parece que dijo: si*". De nuevo se alude a la clemencia, se considera al vencido como un ser que se ha equivocado, pero susceptible de cambiar de opinión y reformarse. El comandante don Fadrique Álvarez de Toledo actuaba en esta pintura como un intermediario de Felipe IV y Olivares representados en un tapiz dentro del cuadro<sup>96</sup>. Esta composición se puede leer de dos formas: como un reflejo de la mala relación entre don Gaspar de Guzmán y don Fadrique —con el que acabó

---

<sup>93</sup> Lám. XIII.

<sup>94</sup> Maíno fue un fraile dominico, el mayor de edad de los pintores del Salón de Reinos, pero no arcaico, de hecho él fue el percusor de la introducción del naturalismo barroco en España siendo uno de los renovadores de la pintura española de los s.s. XVI-XVII es decir del paso del manierismo al barroco. Estuvo muy ligado Felipe IV del que fue confesor y al que formó en la pintura, también ayudó a impulsar la carrera del joven Velázquez.

<sup>95</sup> El *Tapiz del Triunfo de Felipe IV* funcionaba como un paradigma de las mediaciones de poder (Ponce Cárdenas, 2020:609)

<sup>96</sup> El lienzo de Maíno es el único que ofrece una singular muestra de "imagen dentro de la imagen", aunque se vea en una aparente lejanía. La presencia del rey en efigie es el elemento nuclear que da sentido a la composición (Ponce Cárdenas, 2020:611). Existe similitud con *Las Meninas* de Velázquez.



enemistándose— y como un ejemplo de lo beneficiosa que podía resultar la coalición armada entre los dos reinos. En el tapiz el rey aparece flanqueado por Atenea, que le otorga la palma de los vencedores y la corona de laurel del triunfo, que es sostenida a su vez por Olivares, que lleva también el *Estoque Ceremonial de Dos Manos* —que se mostraba descubierto y alzado en presencia del rey—. El estoque era un regalo papal que se daba a los príncipes que luchaban en defensa de la Fe. Conocido es que este atributo perteneció a los Reyes Católicos y el honor de portarlo correspondía en origen a los condes de Oropesa<sup>97</sup>; en definitiva se trataba de un símbolo de la justicia real donde florecen unas ramas olivo que simbolizan la paz (Ponce Cárdenas, 2020:615-616)<sup>98</sup>.

La carga simbólica fue reforzada por las alegorías que aparecen pisados por el rey y el conde duque, como los herejes vencidos: el rey pisa a la Herejía, con una cruz rota entre las manos y en la boca —Inglaterra— también aparece el Engaño —Francia— con doble cara y manos invertidas, símbolo del que ofrece la paz para apuñalarte por la espalda y Olivares pisa a la Discordia —Holanda— con serpientes en el pelo. Además la victoria de Felipe IV fue posible gracias a la intervención divina como refleja el *sed dextera tua*. En primer plano aparece la Caridad Cristiana reflejada en la visita a los enfermos, con la figura que apoyada sobre un montículo observa la escena, además de una figura masculina —el socorro al necesitado— y una muchacha con ropa en las manos que se aproxima a la escena principal —vestir al desnudo—<sup>99</sup>. Tanto Velázquez como Maíno no fueron elegidos al azar, sino que se recurrió a los mejores maestros para transmitir el espíritu de renovación de la gloria perdida. Para un espectador culto del Siglo de Oro pintura y poesía eran equivalentes; “*se lee la pintura de Rubens como se ve la poesía de Marino*”, en ocasiones ambas están tan llenas de simbolismo que son difíciles de descifrar desde nuestra perspectiva actual (Gállego, 1972:179-180).

La otra gran victoria de 1625 fue *La defensa de Cádiz contra los ingleses*<sup>100</sup> de Zurbarán (1634-1635), que recoge el ataque inglés que sufrió este puerto en noviembre de

---

<sup>97</sup> Una de las familias del entramado de la Casa de Alba, como lo era don Fadrique Álvarez de Toledo. El hecho de que en este cuadro Olivares lleve el estoque se ha querido ver como un gesto de desagravio por sus tensiones con esta familia.

<sup>98</sup> Según Brown y Elliott representa un símbolo de clemencia y reconciliación, al tiempo que alude también a Olivares. Para Mínguez y Rodríguez se trata un atributo iconográfico del valido como “*símbolo tanto de su apellido como de reconciliación*” (Ponce Cárdenas, 2020:613).

<sup>99</sup> Lám. XIV.

<sup>100</sup> Lám. XV.

ese año. Esta victoria se interpretó desde dos perspectivas: la militar y como un triunfo de la Fe —los triunfos de la Corona española contra los herejes eran propiciados por Dios—, porque los ingleses eran considerados herejes y no había clemencia para ellos, en cambio sí se contempló para los súbditos holandeses<sup>101</sup>. Zurbarán mantiene la composición tradicional: en el primer plano don Fernando Girón y Ponce de León —sentado debido a sus problemas de salud— y al fondo la bahía gaditana con los movimientos de las tropas, el artista no consiguió transmitir ningún diálogo entre las dos escenas, si bien demostró maestría en el trato de los materiales y en los retratos de los personajes. Zurbarán era un naturalista con vocación sagrada lo que hacía que su pintura adquiriese un cariz más litúrgico que bélico. También podemos decir que esta batalla inspiró una pieza teatral: *La fe no ha menester de armas y venida del inglés a Cádiz*, de Rodrigo de Herrera<sup>102</sup>.

*La Recuperación de San Juan de Puerto Rico*<sup>103</sup>, representada en 1634-1635 por Eugenio Cajés, narra la expulsión de los holandeses que trataron de invadir San Juan de Puerto Rico en 1625, en el primer plano vemos al gobernador Juan de Haro y al capitán Juan de Amézqueta. Los holandeses sitiaron durante 28 días el castillo y éste finalizó cuando de Haro se negó por dos veces a la rendición e incendiaron la ciudad. El general Amézqueta salió con una guarnición obligando a los holandeses a reembarcar en sus barcos.

*El Socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*<sup>104</sup>, fue una de las primeras victorias de Felipe IV<sup>105</sup>, la realizó Antonio de Pereda —el más joven de los pintores— entre 1634-1635. El II marqués de Santa Cruz vence a las tropas francesas aliadas con las del duque de Saboya, que sitiaron en 1625 a la ciudad de Génova, aliada de España. El cuadro recoge el agradecimiento del dogo genovés al marqués, a quien Pereda colocó la armadura de San

---

<sup>101</sup> Lám. XVIII. En 1604 los representantes diplomáticos de Jacobo I Estuardo y Felipe III firmaron el Tratado de Londres, aunque la actitud belicista del conde duque y Felipe IV puso en peligro el criticado tratado, sobre todo a partir de los efectos negativos que tuvo el viaje a Madrid en 1623 al príncipe de Gales —Carlos Estuardo— con idea de desposar a la infanta María Ana de Austria —la hermana del rey— la Corona se negó alegando su repulsa al matrimonio con un hereje, razón suficiente para que la Corte de Londres comenzara a promover la guerra, favorecida por el fallecimiento de Jacobo I, el ofendido Carlos reavivó el conflicto con España aunque fracasó rotundamente en Cádiz.

<sup>102</sup> Fig.15.

<sup>103</sup> Lám. VII.

<sup>104</sup> Lám. X.

<sup>105</sup> Lám. XVII. Vemos aquí un ejemplo de vestimenta de un oficial, con los típicos mostachos, el sombrero emplumado, espada y la cruz de una orden militar en el pecho, podemos distinguir la verde de la orden de Calatrava y la roja de la orden de Santiago.

Quintín —perteneciente a Felipe II— un símbolo acertado para recordarle a Francia su estrepitosa derrota en el inicio del reinado del abuelo del Rey Planeta.

*La Recuperación de la isla de San Cristóbal*<sup>106</sup> en las Antillas en 1629 fue una victoria menor a raíz de su ocupación por colonos franceses e ingleses. Félix Castello utilizó un estilo conservador, aunque tenía la edad de Velázquez, seguía la estela de su padre y su tío que fueron artistas italianos llegados en tiempo de Felipe II para a trabajar en El Escorial. Cuando se realizó el cuadro en 1634 don Fadrique Álvarez de Toledo estaba en la cárcel por desobediencia. Las decisiones de don Gaspar de Guzmán habían enrarecido las relaciones con muchos de los generales, comprometiendo la presencia de algunos de ellos en el Salón.

La pintura, *La Recuperación de la isla caribeña de San Martín* que también se expuso en el Salón se perdió en la Guerra de la Independencia —se desconoce como era— y sería la que falta de las batallas de 1633, la Compañía holandesa de las Indias Occidentales ocupó la isla por sus salinas, aunque después de la recuperación por parte de los españoles, pasó a manos de ingleses, franceses y holandeses.

Estos cuadros en definitiva, destacan por un lado los éxitos iniciales del reinado además de los triunfos militares del capitán general Ambrosio Spínola, del marqués de Santa Cruz, de Fernando Girón, de Fadrique de Toledo, del duque de Feria, de Gonzalo de Córdoba y Juan de Haro. Aunque los comandantes de las batallas fueron destacados en todas las representaciones e incluso llegaron a ser tratados como héroes por la literatura de la época, dentro del Salón de Reinos eran los protagonistas de las decisiones bélicas del rey. Por ello estaban supeditados a la imagen de la Monarquía —Felipe III, Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos—, todos representados sobre caballos en corveta y con bastones de mando, que ocupaban el lugar destacado de la sala. El discurso político e iconográfico que se estableció para los cuadros de las batallas en el Salón de Reinos fue estándar, para dar coherencia al conjunto, aunque todos los artistas siguieron el canon establecido; en las obras de Leonardo, Zurbarán o Pereda se puede apreciar un trazo más moderno y en cambio en las de Velázquez y Maíno podemos observar más libertad en la ejecución, probablemente tampoco fue fruto de la casualidad, ya que las hazañas más importantes se encargaron a los maestros más novedosos. La finalidad era, al fin y al cabo dotar al Salón de una continuidad con respecto a la época gloriosa de Felipe II —espejo del Rey Planeta— (García Melero, 2010:76).

---

<sup>106</sup> Lám. VIII.

## 4.2. Hércules

La multitud de conflictos bélicos durante el reinado de Felipe IV, motivó que se intensificara la imagen hercúlea, continuando con las iconografías empleadas por sus antecesores. Durante el Renacimiento, Hércules fue uno de los mitos más utilizados en las artes hispánicas, porque según las fuentes antiguas, algunos de los episodios de su vida habían tenido lugar en la Península. La imagen del héroe fue diseñada originalmente por el humanista Luigi Marliano en 1516 con motivo del decimoctavo capítulo de la Orden del Toisón de Oro en la catedral de Santa Gúdula de Bruselas. Las escenas de la vida del héroe del Salón de Reinos son un recorrido por la figura del semidiós, como fundador de la Monarquía hispánica. Alejandro Magno se consideraba su descendiente y por lo tanto también de Tetis —madre de Hércules—, y que además ejerció de modelo de los emperadores romanos, donde también se miraron los reyes de la Edad Moderna, convirtiéndose entonces los “Espejos de príncipes” en una *vanitas* barroca. Hércules siempre fue el personaje preferido de emblemistas como Alciato, el cual consideraba los trabajos del semidiós como símbolos de la eternidad, de la virtud, de la indiferencia hacia los mediocres y el poder de la elocuencia. La victoria de Hércules sobre el tirano Gerión está relacionada con la fantástica historia del origen de la Monarquía española, de tal modo que Hércules se convirtió en el símbolo de nuestra realeza desde Carlos V (Gállego, 1972:195-196; Mínguez y Rodríguez, 2019:302-305).

Inicialmente, se encargó a Zurbarán —el único pintor que no trabajaba en la Corte— que pintara doce escenas de la vida de Hércules, aunque solo se colocaron diez para poder acomodarlas a los ventanales del Salón. Los lienzos elegidos representaban siete trabajos mayores, dos menores y la muerte de Hércules, relacionados con el origen de la casa Habsburgo (Gil Saura, 2009:168). La secuencia de los trabajos de Hércules también fue premeditada; se situaron cinco escenas a cada lado de la sala intercaladas entre las batallas<sup>107</sup>. Hércules aportaba la referencia mítica frente a los hechos de la Historia —el héroe como prototipo del triunfo gracias a la Virtud—; al igual que el rey vencía a los enemigos por su superioridad moral. Tanto Felipe IV como Hércules se habían enfrentado a monstruos que representaban pecados; Hércules venía a representar el alter ego del príncipe ya que su

---

<sup>107</sup> Fig.8.

imagen exaltaba las virtudes del gobernante. Del héroe se dieron dos versiones en España, una como vencedor sobre los pecados y otra como fundador de la Casa Real.

En el orden de exposición del Salón de Reinos se decidió colocar los hechos de armas a la altura de los ojos del espectador y a tres metros sobre la cabeza los trabajos de Hércules, ya que eran la causa moral de sus victorias —formando los ejes de un triángulo— símbolo abstracto de la Trinidad<sup>108</sup>. El primer trabajo de Hércules: *El León de Nemea*<sup>109</sup> le aporta sus atributos —una piel de león y una maza— como un ejemplo de austeridad que acompañará al resto de las pinturas y a la propia Monarquía. *La hidra de Lerna*<sup>110</sup> representaba la Herejía por su capacidad de multiplicarse; el héroe quemó sus cabezas con un tizón —el fuego era un elemento purificador—. *El Cancerbero*<sup>111</sup> se identificó con Cristo, como guardián de ideales y pensamientos, ya que la mitología clásica no desapareció con el cristianismo sino que muchos de sus mitos fueron reinterpretados como prefiguraciones de Jesús. En el episodio de *El Toro de Creta*<sup>112</sup>, Hércules sometió a la bestia y liberó a la población de su rey Minos, como ejemplo del carácter piadoso del héroe y como muestra del castigo a los reyes que faltaban a los dioses. *El jabalí de Erimanto*<sup>113</sup> representaba la furia irracional sometida por un héroe civilizador —la furia era origen de vicios y pecados— y el príncipe debía dominarla, como también reflejaba la escultura de *Carlos V dominando la furia*<sup>114</sup> presente en otra sala del Palacio del Buen Retiro. *Los Establos de Augias*<sup>115</sup> estaban colapsados por excrementos de animales —el establo ya se consideraba una metáfora de la Monarquía—, de tal manera que Hércules igual que Felipe IV deberían de encargarse de limpiarlos; para ello el héroe desvió el curso de los ríos, como también haría el rey católico con su virtuoso gobierno limpiando de inmundicias sus reinos (Martínez de la Torre *et al.*, 2010:104-107).

---

<sup>108</sup> Fig.8.

<sup>109</sup> Lám. XXVII.

<sup>110</sup> Lám. XXVIII.

<sup>111</sup> Lám. XXVI.

<sup>112</sup> Lám. XXII.

<sup>113</sup> Lám. XXIV.

<sup>114</sup> Un grupo escultórico que se fundió entre 1551 y 1553. A la estatua se le podía quitar la armadura dejando al emperador desnudo como un romano, en una simbiosis del hombre héroe y pecador rendido a la Justicia divina, a modo un César ejemplo de virtudes militares, creyente y piadoso. Leone Leoni representa en el grupo escultórico la figura imperial de Carlos V en su plenitud física y bélica (Sánchez Cantón, 1958:19)

<sup>115</sup> Lám. XXV.

El objetivo de la serie no era ensalzar la figura del héroe sino las virtudes del monarca y de su Gobierno. El *Hércules hispanicus* según las crónicas era el fundador de la casa de España; Hércules estuvo en la Península para realizar su décimo trabajo —*Los bueyes de Gerión*— en el que el héroe robó el ganado de Gerión, un rey déspota, cuya corona pasó a manos del semidiós una vez que fue vencido. Euristeo<sup>116</sup> encargó a Hércules diez trabajos, pero en realidad tuvo que hacer dos más para completar los primeros, como el de *Las manzanas de oro de las Hespérides*, por ejemplo, que determinó que el semidiós cruzase el norte de África y viniese al Estrecho de Gibraltar, donde encontró a Anteo al cual venció levantándolo en el aire, dándole muerte. El hijo de Gea simbolizaba del apego a lo material, elevándolo del suelo lo espiritual acababa con él —la contención es una virtud de los héroes y príncipes—. Anteo aparece en las crónicas como el rey de Marruecos —Mauritania— como fundador de Argel por lo que era llamado “el padre de los moros” que simbolizaba lo cruel y lo infiel, pero que había sido vencido y expulsado por la España católica. El estrecho hercúleo está marcado por las columnas que Hércules estableció en cada orilla —las columnas de Hércules— identificadas en la obra de Zurbarán como el Peñón de Gibraltar y el Monte Hacho, la mitología cuenta que Hércules abrió el estrecho separando ambos lados, las columnas pasaron a formar parte de la heráldica de Carlos V, el cual sustituyó el «*Non plus ultra*» por el «*Plus ultra*» en referencia a América, el rey español unía tierras bajo una Corona —las columnas y el lema aún hoy forman parte del escudo español—<sup>117</sup>. Hércules se fue de la Península y dejó los territorios en manos de su hijo Híspalis y más tarde éste al suyo Hispano, del cual deriva el nombre de España, convirtiéndose en el antecesor de los monarcas españoles. El mito fundador de Hispania comprende 14 siglos; en los inicios se trataba solo era una referencia etimológica pero más tarde se le hizo rey, se le buscó un linaje, se narraron sus hazañas y fundaciones, incluyéndolo en la línea sucesoria de los primeros reyes de la Península Ibérica (Estévez, 1993:216-217; Gil Saura, 2009:168)

La última escena de la serie hercúlea escenifica la muerte del héroe; su mujer fue víctima del engaño del centauro Neso y ofreció una túnica envenenada a Hércules que será la causante de su fin. El semidiós preparó una pira funeraria donde el fuego consumió su

---

<sup>116</sup> Euristeo era primo de Hércules y rey de Tirinto. Hera —hermana y esposa de su padre Zeus— le provocó un ataque de locura que hizo que matara a sus propios hijos; los doce trabajos que le mandó el rey de Tirinto eran una expiación de sus pecados (Martínez de la Torre *et al.*, 2010:98-99).

<sup>117</sup> Lám. XXIII.

parte humana y tras un trueno, desapareció para formar parte de los inmortales. La ceremonia romana de la *consecratio* recoge este ritual funerario<sup>118</sup>. De esta forma se completa la justificación de Hércules como perfecto cristiano y antecesor de los monarcas hispanos, como espejo de virtud del poder real, reforzando el discurso heroico y guerrero<sup>119</sup> (Mainero, 2007:139-140). Se representaron doce batallas junto a los episodios de Hércules y su múltiplo en los escudos de la bóveda, de tal modo que cada batalla se correspondía a un mes o signo del zodiaco. También había doce mesas de jaspe y sobre cada una ellas se puso un león de plata —animal solar por excelencia—, la imagen del Sol elevaba la figura de Felipe IV. Las victorias de las batallas se sancionaban moralmente por el héroe y ambos por la Monarquía —simbolizada en los escudos de los 24 reinos—, que a su vez era ratificada por Dios para gobernar juntos sobre medio mundo bajo un único monarca, como quería don Gaspar de Guzmán.

### 4.3. La Monarquía

En el Renacimiento la iconografía bélica recuperó la tipología de retrato del Imperio romano —estatuas, relieves, monedas y el retrato ecuestre—. Los humanistas se apoyaron en la escultura ecuestre de bronce del emperador Marco Aurelio en el siglo II, pero actualizando el significado de la montura del caballo como símbolo del Estado, que es gobernado por el monarca. Durante el reinado de Felipe IV esta iconografía llegará a su máxima expresión con *El monumento a Felipe IV* —un conjunto escultórico realizado por Pietro Tacca en base a un proyecto de Velázquez y con los cálculos científicos de Galileo Galilei—, convirtiéndose en la primera escultura con un caballo en corveta. Burke también hace referencia a esta alegoría, que asocia el caballo al Gobierno y el jinete al gobernante de los retratos ecuestres; algo que se materializa en el retrato del príncipe Baltasar Carlos, que a la vez podemos relacionar con la obra de Saavedra Fajardo: *Idea de un príncipe cristiano* de 1640, donde se recomienda al

---

<sup>118</sup> Los emperadores ardían en una pira funeraria donde un águila aguardaba para llevar su alma a su divinización hasta el Empíreo, completando así su apoteosis. Esta ceremonia era la base del culto imperial en Roma y por este motivo se introdujo este cuadro en el Salón de Reinos como una exaltación de la Monarquía —a la manera de los emperadores—, pero en términos cristianos mostraba el carácter sacro de la institución y del rey, cuyo Gobierno estaba validado por la gracia de Dios y, siendo por tanto sagrado. Un rey cristiano no podía sufrir una apoteosis, pero sí mostrarse como inmortal en la Gloria (Mainero, 2007:140).

<sup>119</sup> Hércules fue cristianizado a partir del siglo III, ya que en las catacumbas romanas aparece como esclavo y figurado con nimbo, y en la Edad Media como prefiguración pagana de Cristo, compartiendo con él una naturaleza semidivina (Martínez de la Torre *et al.*, 2010:110).

príncipe: “domar el potro del poder” con el “bocado de la voluntad ...la brida de la razón, las riendas de la política, el látigo de la justicia y la espuela del valor”, pero sobre todo con “los estribos de la prudencia”. Por otro lado las características peculiares de la fisonomía — debido a muchos años de endogamia— de los Austrias hizo que la imagen dinástica se viera favorecida, puesto que todos los integrantes de la familia tenían rasgos comunes; por ello las propias facciones eran un símbolo de majestad. Las salas de linaje se construían para dar legitimidad a esa continuidad familiar, para ello se realizaron galerías de retratos en los palacios de El Pardo, el Alcázar Real y del Buen Retiro (Burke, 2001:77; Mínguez y Rodríguez, 2019:301-302;308-310).

Para una audiencia con el rey en el Salón de Reinos, el invitado tenía que acceder por una escalera de la parte central del edificio, y desde ahí llegaba a una segunda planta donde se encontraba el Salón, a su vez dividido en tres secciones: un salón y dos alcobas laterales, de modo que cuando el invitado entraba podía contemplar todo el programa iconográfico, las alfombras orientales, los leones plateados y los brocados de las paredes<sup>120</sup>. Tras la recepción, el rey se retiraba por cualquiera de las dos puertas laterales y el invitado regresaba por el otro lado viendo el resto de la sala. El Salón de Reinos también representaba una de las iconografías habsbúrgicas más destacada, la del rey Salomón, Carlos V regaló a Felipe II en su boda el título de rey de Jerusalén, donde se encuentra el origen de esta iconografía. Los doce leones son el atributo con el que se identifica Felipe II y a sus herederos; según la Biblia los doce leones defendían el trono del rey Salomón. Igualmente Felipe IV se acogió a esta iconografía representada en el Salón de Reinos con doce leones de plata, que el reino de Aragón regaló al Rey Planeta —encargados a Juan Calvo en 1634— un emblema monárquico que transmite la glorificación del rey y que fueron fundidos en 1643 para obtener fondos para la guerra (Gállego, 1972:197; Mínguez y Rodríguez, 2019:311). En el lado oeste de la cabecera del Salón de Reinos estaba representada la institución monárquica del momento con tres retratos ecuestres de Velázquez<sup>121</sup>: el de Felipe IV<sup>122</sup>, su mujer Isabel de Borbón<sup>123</sup> y el

---

<sup>120</sup> Emblema monárquico y hercúleo precedente de los que en el siglo siguiente iban a decorar el Salón del Trono del Palacio Real de los Borbones (Gállego, 1972:197)

<sup>121</sup> Los retratos ecuestres estaban reservados en general a la Monarquía o alta nobleza, pero los validos emulándolos también los encargarán. En los cuadros de Velázquez el caballo se representa al paso —propio de las reinas— o en corveta, una suerte de saludo impuesto al animal —reyes y generales— símbolo de poder y destreza (Gállego, 1972:273-274).

<sup>122</sup> Lám. XXXIV.

<sup>123</sup> Lám. XXXIII.



su hijo, el primogénito Baltasar Carlos<sup>124</sup>, cuyo retrato sólo se enfrentaba a la presencia física del rey cuando estaba presente en el trono en el otro lado. Además esta obra destacó porque Velázquez la concibió de un modo diferente; aunque utilizó el mismo escorzo del caballo en corveta de su padre y su abuelo, lo representó con más brío creando el icono adecuado para expresar la fuerza y predisposición del futuro de la Monarquía, por eso se colocó en el vértice superior del triángulo. En el lado este la composición era idéntica pero la figura física del rey quedaba protegida por los retratos de sus progenitores conformando un triángulo invertido, una representación visual del principio de derecho de la propiedad del trono, de aquel poder real que pasaba de los padres a los hijos<sup>125</sup>. Los retratos de Felipe III<sup>126</sup> y Margarita de Austria<sup>127</sup> representaban la legítima sucesión de la Corona, y a la vez Velázquez mostraba a Felipe IV como comandante de los ejércitos españoles, rodeado de sus generales victoriosos (Gállego, 1972:274-275).

El retrato real tenía la condición especial de ser la *vera imago* —la verdadera imagen del monarca cuando él no estaba presente— dichos retratos no eran tasados cuando se hacían los inventarios de bienes por respeto. El sentido dinástico del poder real se conseguía a través de los retratos de cinco reyes godos y la estatua de Carlos V, que se ubicaron en otras salas del Palacio que representaban el pasado, los cuatro retratos de los reyes del Salón de Reinos eran el presente y el del príncipe Baltasar Carlos el futuro de la Monarquía hispánica. Los objetos que se mostraban junto al monarca siguen un canon, y por lo tanto un significado simbólico, por lo que se debería tratar el retrato del monarca como un símbolo (Burke, 2001:30). Velázquez supo expresar en los retratos cortesanos las ambiciones, inquietudes y los juegos de poder de la Corte del Rey Planeta, de hecho estudios recientes han confirmado la autoría única de Velázquez en los retratos de Felipe III y Margarita de Austria, siendo el resto de los retratos ecuestres realizados por su taller, aunque él hiciera algunos retoques. Para Bouza el retrato puede considerarse como una herramienta para la política de la Monarquía, además de una parte importante de la cultura de la Corte, puesto que el valor añadido del retrato lo proporcionaba la misma figura del monarca (Bouza, 2003:107; García Melero, 2010:74-75; Portús, 2018:75).

---

<sup>124</sup> Lám. XXXV.

<sup>125</sup> Fig.11.

<sup>126</sup> Lám. XXXVI.

<sup>127</sup> Lám. XXXVII.

#### 4.4. Los Escudos

Carlos I de Gante heredó en 1516 de sus abuelos maternos —los Reyes Católicos— las Coronas de Castilla y Aragón con sus posesiones en Italia, el norte de África y las tierras descubiertas en el continente americano, de su abuela paterna. De su abuela paterna —María de Borgoña— recibió el Franco Condado y los Países Bajos y a la muerte de su abuelo paterno —Maximiliano de Austria— heredó también sus posesiones en Alemania y Austria, así como los derechos al título de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico<sup>128</sup>. Tras la Paz de Augsburgo de 1555 Carlos V dividió sus posesiones entre su hermano Fernando, a quién cedió el título imperial y los Estados alemanes, y su hijo el príncipe Felipe a quién traspasó la Monarquía hispánica, más los territorios borgoñones en los Países Bajos. Felipe II al comienzo de su reinado en 1556 era ya el rey con más poder en Europa, pero además incrementó sus posesiones con la expansión en América y Asia, con la conquista de Filipinas, más la anexión del reino de Portugal con el añadido de sus territorios ultramarinos —Unión Ibérica (1580-1640)—.

Los dos “*Felipes*” herederos del Imperio español en el siglo XVII siguieron con el lema de los Austrias de conservar su herencia territorial bajo cualquier circunstancia: el reinado de Felipe III fue un periodo de paz pero el de Felipe IV tuvo que enfrentarse a circunstancias menos favorables. Independientemente de como se designara a la Monarquía —católica, hispánica o de las Españas— los monarcas siempre quisieron definir la unión como una particular integración de pueblos, bajo un mismo orden político, donde se intentó mantener las peculiaridades de cada uno de ellos en la medida que fueran compatibles con la unidad del todo, de ahí que se reservara un lugar privilegiado —los lunetos de la bóveda del Salón de Reinos— para la representación de los 24 reinos con sus escudos que formaban parte de la Monarquía hispánica: Castilla y León, Toledo, Córdoba, Granada, Vizcaya, Cataluña, Nápoles, Milán, Austria, Perú, Brabante, Portugal, Navarra, Cerdeña, México, Borgoña, Flandes, Sicilia, Valencia, Jaén, Murcia, Galicia, Sevilla y Aragón<sup>129</sup> (Blasco *et al.*, 1999).

---

<sup>128</sup> Fig.12.

<sup>129</sup> Fig.9

## 5. Conclusiones

Creemos haber encontrado respuestas a las preguntas que nos planteamos al principio de este trabajo con respecto a qué, quién, cuándo, dónde, porqué, son las imágenes fuente legítima de la Historia y porqué debemos incluirlas en los estudios historiográficos. (Qué) los Habsburgo pudieran mantener desde la metrópoli, el control de un territorio tan amplio, diseminado y lejano hasta 1700, no fue debido solo a una administración competente o a un ejército profesional, sino que en gran medida fue gracias a un eficaz aparato de propaganda. En ese crisol de culturas que era el Imperio español se estableció un idioma universal; el lenguaje de las imágenes simbólicas para todos los grupos sociales y étnicos. Como Mínguez explica, debemos considerar que el arte y su iconografía no resulta un tema baladí dentro de la cultura moderna, ya que su investigación puede resultar útil a la hora de analizar los periodos históricos, como reclamaron Giner de los Ríos, Justi, Tormo, Caturla, Pérez Sánchez, Luna, Brown, Elliott, Von Barghahn, Blasco, Blanco, Lopera, Kagan, y que siguen reivindicando Fernando Marías, Sugranyes, Simal, Burke o Bouza, entre otros muchos, que consideran imprescindible conocer el lenguaje de los símbolos para entender la manipulación de las representaciones artísticas y así como la propaganda utilizadas por la Monarquía y la Iglesia (quién) para conseguir afianzar la fidelidad de los súbditos. Encarnación de la Torre opina que estudiar el origen de estas construcciones conlleva conocer la política, la sociedad y la cultura del Reino, considera que en los estudios sobre el arte al servicio de la propaganda regia, queda todavía mucho camino por recorrer.

Resulta razonable sostener, tras haber analizado el Salón de Reinos como un Espacio de Poder, que coincidamos con Burke al decir —en contra de la visión de la iconografía clásica y el posestructuralismo— que el significado de las imágenes depende de su contexto social, entorno político y cultural, pero también de la coyuntura específica de (cuándo) se encargó la imagen y en que lugar se pensaba mostrar. Para Brown y Elliott (dónde) los monarcas legitimaban su poder era a través de la propaganda, mediante el uso de la ostentación, (porqué) era menos conflictiva que el empleo de la fuerza. La transcendencia pública del monarca era una cuestión de Estado, y en este sentido los Austrias cuidaron mucho los programas iconográficos en cuanto a su significado y connotaciones políticas, valorando la dimensión internacional y diplomática. De ahí que los gastos propagandísticos fueran ingentes y desproporcionados, a lo que tampoco ayudaba la delgada línea que separaba

la Hacienda de la Casa Real y la del Reino. Teófanos Egido, especialista en la publicística moderna, propaganda y guerras de opinión, se ha planteado si la construcción del Buen Retiro y del Salón de Reinos en aquella coyuntura de 1630-1640 fue acertada o no, por el desgaste que le supuso a don Gaspar de Guzmán y a la propia Monarquía. Según Elliott, la ruina de España, las guerras extenuantes o los impuestos fueron los temas habituales para echar tierra a los gobiernos desde los tiempos de los Reyes Católicos. La construcción del palacio del Buen Retiro le puso las cosas demasiado fáciles a los adversarios de Olivares para que lo crucificaran por su política y mala gestión de los recursos hacendísticos. Se utilizó la sátira como medio para desacreditar a Olivares, puesto que ya sabemos que este género hay que contemplarlo como una herramienta de lucha entre élites, no como reflejo de la realidad histórica, por cuanto la caída del conde duque no cambió para nada ni la estructura social ni política<sup>130</sup>. Nosotros como Elliott nos posicionamos en la idea de que el valido obró correctamente para salvar a la Monarquía que era su trabajo, cumpliendo con su obligación. La propaganda orquestada por Olivares hizo más por el reinado de Felipe IV que las guerras y la política desplegada; de hecho, la publicidad, la creatividad y el arte unidos han proporcionado soluciones a empresas en bancarrota, incentivando la atracción del usuario gracias a su destacado poder visual para transmitir ideas.

Para todas las instituciones del Antiguo Régimen la lectura y la escritura tenían la propiedad expresiva tasada, capaz de esculpir las mentalidades. Sin embargo, para Burke aproximarse a las imágenes nos acerca a la historia social y cultural, opinando que habrá que esperar unos años para comprobar como los historiadores actuales, nacidos en la Era de la Imagen, analizan los testimonios visuales del pasado. Por otro lado, recomienda seguir la estela de Gustaaf Renier, partidario de sustituir la “idea de fuente” por “vestigios”, donde se incluirían todo tipo de manifestaciones artísticas —manuscritos, libros, edificios, mobiliario, paisaje humanizado e imágenes— realizados en cualquier soporte, con el fin de poder leer la Historia en cualquier creación o expresión humana.

---

<sup>130</sup> “Fabricarás primero/para el Rey en Madrid un gallinero./Luego, en mayor espacio,/trazarás una huerta y un palacio./lustre de aquella Villa/y en el mundo primera maravilla,/cuyo alegre deporte/obligue al Rey a no dejar la Corte/y donde, distraído,/todo lo demás ponga en olvido”/. “La Cueva de Meliso”, *Sátiras*, 155, en Egido López, Teófanos (1987), «La sátira política, arma de la oposición a Olivares» en AA.VV., *La España del Conde Duque de Olivares*, p. 355.

## 6. Referencias Bibliográficas

- Alcalá-Zámora y Queipo de Llano, José. (1987), «Zúñiga, Olivares y la política de la Reputación», en AA.VV., *La España del Conde Duque de Olivares*, pp. 103-108.
- Álvarez Lopera, José (2005), «El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro». *La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión, cat. exp.* Museo Nacional del Prado, Madrid, pp. 91-111.
- Arciniega García, Luis (2014), *Elías Tormo y Monzó (1869-1957) y los inicios de la Historia del Arte en España*, Atrio, Granada.
- Arciniega García, Luis (2016), «El Centro de Estudios Históricos, colmena de investigadores». *Elías Tormo, Apóstol de la Historia del Arte en España*, Intitució Alfons el Magnànim, Valencia, pp. 107-112.
- Arjones Fernández, Aurora (2015), *Del Liber Pontificalis de Agnello a la Hª del Arte de la Antigüedad de Winckelmann. Fuentes documentales para la didáctica de los valores del patrimonio cultural*, Universidad de Málaga, Eumed.net, Málaga.
- Baltar Rodríguez, Juan Francisco (1998), *Las Juntas de Gobierno de la Monarquía Hispánica (Siglos XVI-XVII)*, Centro de Estudios Políticos y constitucionales, Ministerio de la Presidencia, Madrid.
- Blasco Esquivias, Beatriz; Blasco Rodríguez, Carmen; Ruiz Souza, Juan Carlos (1999), «Salón de Reinos en realidad virtual». *Instituto Cervantes*, Madrid. Centro Virtual Cervantes. [recuperado] [www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es).
- Bouza Álvarez, Fernando (1998), *Imagen y Propaganda. Capítulos de Historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal, Madrid.
- Bouza Álvarez, Fernando (2003), *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada, Madrid.
- Brown, Jonathan (1987), «Felipe IV, Carlos I y la cultura del coleccionismo en dos Cortes del siglo diecisiete», en AA.VV., *La España del Conde Duque de Olivares*, pp. 83-97.
- Brown, Jonathan; Elliott, John H. (2016), *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid.
- Bryant, Gabriele (1997), «Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX». *Cuaderno de notas*, nº5. Universidad de Cambridge, pp. 57-76.
- Burke, Peter (2001), *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.

- Caballero Carrillo, M<sup>a</sup> Rosario (2000), «El primer Manual de Historia del Arte con destino al bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos». *Imafronte* n°15, pp. 17-27.
- Cantos, Víctor (2015), «Comentario Cueva de Morella. Castellón. Pintura levantina». *Aula de Historia*, Murcia.
- Chartier, Roger (2001), «Leer en el Siglo de Oro». *Estudios culturales. Historia de las ideas, Revista de libros*, n°57.
- Chartier, Roger (2005), *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, Universidad Iberoamericana. México, D.F.
- De la Torre García, Encarnación (2000), «Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII». *Historia y Comunicación Social*, n°5, pp. 13-29.
- Díaz Serrano, Ana; Ruiz Ibáñez, José Javier (2009), «Cateau-Cambresis, 1559: ¿Hacia una Europa confesional o hacia la hegemonía de la Monarquía Hispánica?». *Pedralbes*, n°29, pp.63-93.
- Egido López, Teófanos (1987), «La sátira política, arma de la oposición a Olivares», en AA.VV., *La España del Conde Duque de Olivares*, pp. 339-372.
- Elliott, John (1990), *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Crítica, Barcelona.
- Elliott, John (2003), «Salón de Reinos». Fundación de Amigos del Museo del Prado. Museo Nacional del Prado. [recuperado] [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es).
- Elliott, John; de la Peña, José F.; Negrodo, Fernando (2013), *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares. Vol. I. Política interior, 1621-1645 (tomos 1 y 2)*, Marcial Pons, Madrid.
- Estévez Sola, Juan Antonio (1993), «Algo más sobre los orígenes míticos de Hispania». *Habis* 24, Universidad de Sevilla. Sevilla, pp. 207-217.
- Flórez Asensio, María Asunción (2004), «Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras». Tesis Universidad Complutense Madrid.
- Franganillo Álvarez, Alejandra (2020), «La Junta de Vestir la Casa (1636-1643). Juntas, financiación de la Corte y venalidad, Francisco Gil Martínez, Polifemo, 2017, 333 págs.», reseña en *Hispania* LXXX, n.º 264, Madrid, pp. 302-305.
- Gállego, Julián (1972), *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid.

- García Calero, Jesús (2018), «El secreto del Salón de Reinos: la “champions” de la historia de la pintura». *ABC CULTURAL*. [recuperado] [www.abc.es](http://www.abc.es).
- García García, Bernardo J. (2006), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Editorial Complutense-Fundación Carlos de Amberes, Madrid.
- García García, Bernardo J. (2020), «Introducción. Retórica del valimiento, familiaridad y dominio del espacio», *Cuadernos de Historia Moderna*, 45 (2), Madrid, pp. 387-414.
- García Melero, José Enrique (2010), «La monarquía española durante los Austrias». *Arte y Poder en la Edad Moderna*, Ramón Areces, Uned, Madrid, pp.47-78.
- García-Montón González, Patricia (2016), «Qué fue del Salón de Reinos: medio siglo de utopía». *Locus amoenus*, nº14, pp. 233-255.
- Gelabert González, Juan E. (1987), «El impacto de la guerra y del fiscalismo en Castilla», en AA.VV., *La España del Conde Duque de Olivares*, pp. 555-573.
- Gil Martínez, Francisco (2015), «Construir un palacio en tiempos de guerra. La financiación extraordinaria del Buen Retiro (1634-1635)». *Colección Estudios*, nº5, Cinca, Universidad Rey Juan Carlos, pp. 1185-1197.
- Gil Saura, Yolanda (2009), «El Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro como espejo del conde duque de Olivares». *L'Espagne des validos (1598-1645)*, Ellipses Édition Marketing, Paris, pp. 146-161.
- Guillén Berrendero, José Antonio (2020), «La heráldica de los validos como artefacto cultural. Visiones discursivas sobre la excelencia y la grandeza durante el siglo XVII». *Cuadernos de Historia Moderna*, 45(2), Madrid, pp. 533-563.
- Kagan, Richard L. (2010), *Los Cronistas y la Corona. La política de la Historia en España en las Edades Media y Moderna*, Marcial Pons, Madrid.
- Kamen, Henry (2009), *El enigma del Escorial. El sueño de un rey*, Espasa Forum, Madrid.
- Mainero, Jorge (2007), «La apoteosis de Hércules en Ovidio (MET.IX,103-272) ante la figura del héroe en la tradición helénica» *AFC* nº20, pp.127-143.
- Marañón, Gregorio (1977), *El Conde- Duque de Olivares. La pasión por mandar*. Espasa Calpe, Madrid.
- Marías Franco, Fernando (2012), «Pinturas de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos». *Discurso de entrada en la Real Academia de la Historia*, Madrid, pp.17-44.

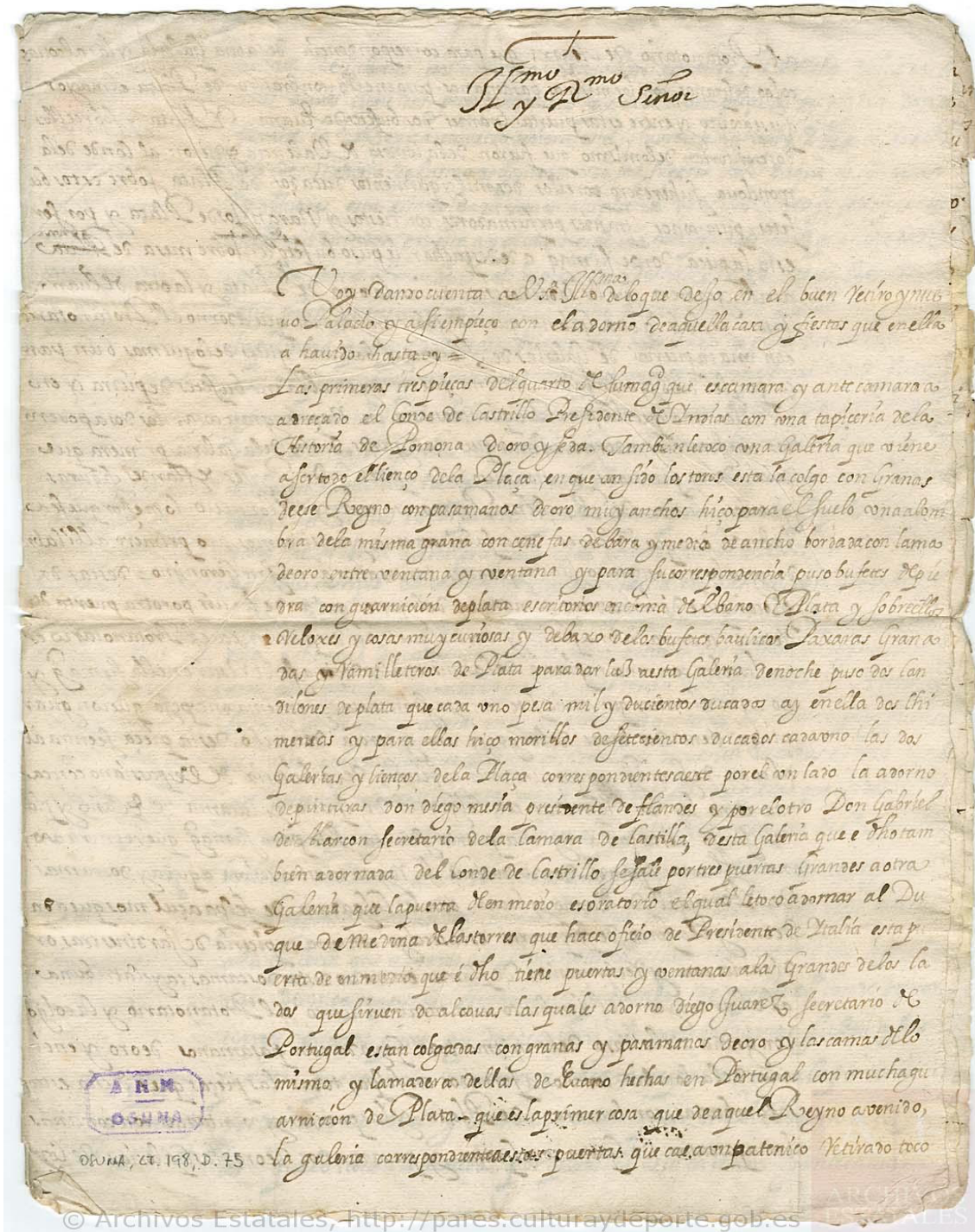
- Mariás Franco, Fernando (2013), «Historia del arte e Historia comparada en Sir John Elliott», en *John H. Elliott, Haciendo historia, Cuadernos de Historia Moderna*, nº38, Madrid, pp. 217-230.
- Martínez de la Torre, Cruz *et al.* (2010), «Mitología de los héroes» en *Mitología clásica e iconografía cristiana*, Ramón Areces, Uned, Madrid, pp. 97-121.
- Martínez Millán, José; Rivero Rodríguez, Manuel *et al.* (2017), «La “Monarquía católica como entidad política», en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía Católica*, Tomo III- Vol. 1, Polifemo, Madrid, pp. 267-318.
- Martínez Millán, José (2020), «La evolución espiritual de la Monarquía Hispana durante el periodo denominado “Postridentismo”». *Miscelánea Comillas*, vol. 78, nº152, Madrid, pp. 247-266.
- Mínguez Cornelles, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada (2012), «La historia cultural de las imágenes. Una propuesta metodológica en la Universitat Jaume I, aplicada al arte de la Edad Moderna». *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. XCIII, pp.175-194.
- Mínguez Cornelles, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada (2019), *El retrato del poder*, Marcial Pons, Castellón de la Plana.
- Mínguez Cornelles, Víctor e Inmaculada Rodríguez Moya (2020), *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid.
- Molina, Margot (2020), «Las instrucciones del inquisidor están en el techo». *El PAÍS*. Sevilla. [recuperado] [www.elpais.com](http://www.elpais.com).
- Montero Rodríguez, Daniel (2016), «La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte». *Revista Pensamiento Actual*, vol. 16, nº26, Universidad de Costa Rica, pp.13-24.
- Museo Nacional del Prado (2005), «El palacio del Rey Planeta». *Museo Nacional del Prado*. [recuperado] [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es).
- Pérez Gil, Javier (2008), *Palacio Real de Valladolid. Bien de interés cultural*, J. Pérez, Valladolid.
- Pelletier, Stéphane (2012), «Cuando los artistas pintaban la Historia de España». *Anexo a Calanda*, nº7, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, pp.73-77.
- Ponce Cárdenas, J. (2020), «Una imagen del valido en el Salón de Reinos: símbolo y elogio en un cuadro de Maíno». *Cuadernos de Historia Moderna*, 45(2), pp. 603-637.



- Ponce de León, Pedro (2013), «La arquitectura del Palacio-Monasterio de Loeches. El sueño olvidado de un valido; la emulación de un Real Retiro». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- Portús, Javier (2018), *Velázquez: su mundo y el nuestro. Estudios dispersos*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.
- Ramiro Ramírez, Sergio (2012), «Francisco de los Cobos y la fama: promoción arquitectónica y literatura cortesana de oposición». *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Madrid, pp. 71-88.
- Rojo Gallego-Burín, Marina (2019), «La corte, los validos, privados secretarios y consejeros en la historiografía jurídica y política de los siglos XVI y XVII». *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, XLI(2), Valparaíso, pp. 527-559.
- Rucquoi, Adeline; Bizzarri, Hugo O. (2005), «Los espejos de príncipes en Castilla: entre oriente y occidente». *Cuadernos de Historia de España*, vol. 79, pp.7-30.
- Ruiz Gómez, Leticia (2009), *Juan Bautista Maino (1581-1649)*, Ed. Museo Nacional del Prado, Madrid.
- Saavedra Fajardo, Diego (1999), *Empresas políticas*, Cátedra, Madrid.
- Sánchez Cantón, F.J. (1958), «Retratos Imperiales» en *Carlos V y su ambiente IV Centenario de la muerte del Emperador (1558-1958)*, cat. exp. Biblioteca Virtual de Castilla la Mancha, Madrid, pp. 15-20. [recuperado] [www.ceclmdigital2.uclm.es](http://www.ceclmdigital2.uclm.es).
- Sauvet, George (2019), «El poder de las imágenes. El papel del arte parietal en los grupos de cazadores-recolectores» en *Sociedades prehistóricas y manifestaciones artísticas. Imágenes, nuevas propuestas e interpretaciones*, Universidad de Alicante, pp.17-19
- Simal López, Mercedes (2015), «El Palacio del Buen Retiro y sus colecciones de obras de arte, 1633-1814. Del por qué de una tesis particularmente extensa, y fuentes para su estudio». *Colección Estudios*, nº5, Cinca, Universidad Rey Juan Carlos, pp.893-909.
- Simal López, Mercedes (2020), «El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro». *Cuadernos de Historia Moderna*, 45(2), pp. 565-601.
- Tovar Martín, Virginia (2018), «Juan Bautista Crescenzi», Real Academia de la Historia. [recuperado] [www.dbe.rah.es](http://www.dbe.rah.es).
- Vallejo García-Hevia, José María (2014), «Historia, biografía del poder: el Duque de Lerma. (La figura histórica e imagen jurídico-política del Valido, y su Privanza, en la Historiografía del siglo XXI)». *Anuario de Historia del Derecho Español (AHDE)*, Tomo LXXXIV, pp. 843-993.

## 7. Anexos: Documentos, Figuras y Láminas

### DOCUMENTO:



Doc.1. fol/1: "Informe de los elementos decorativos, mobiliario y adornos colocados en el Palacio del Buen Retiro, así como de las diversas fiestas"

Fuente: AHNOS, OSUNA, CT, 198, D.75

«(Cruz, invocatio). Ilustrisimo y Reverendesimo Señor:

*Voy dando cuenta a Vuestra Señoría Ilustrisima de lo que dejo en el Buen Retiro y nuevo Palacio, y asi empieço con el adorno de aquella casa y fiestas que en ella a havido hasta oy. Las primeras tres piezas del quarto de Su Magestad, que es cámara y antecámara a adreçado el Conde de Castrillo, Presidente de Yndias, con una tapiçeria de la Historia de Pomona de oro y seda. Tambien le toco una Galeria que viene a ser todo el lienço de la Plaça en que an sido los toros, esta la colgo con granas de ese Reyno con pasamanos de oro muy anchos, hiço para el suelo una alombra de la misma grana con çenefas de bara y media de ancho, bordada con lama de oro entre ventana y ventana, y para su correspondencia puso bufetes de piedra con guarnición de plata, escritorios encima de ebano y plata, y sobre ellos reloxes y cosas muy curiosas, y debaxo de los bufetes baulicos paxaras granadas y ramilleteros de plata; para dar luz a esta Galeria de noche puso dos candilones de plata, que cada uno pesa mil y ducientos ducados, ay en ella dos chimeneas y para ellas hiço morillos de setecientos ducados cada uno; las dos Galerías y lienços de la Plaça correspondientes a este por el un lado la adorno de pinturas don Diego Mesía, Presidente de Flandes, y por el otro Don Gabriel de Alarcon, Secretario de la Camara de Castilla; desta Galeria que e dicho tambien adornada del Conde de Castrillo se sale por tres puertas grandes a otra Galería que la puerta de en medio es oratorio, el qual le toco adornar al Duque de Medina de las Torres, que hace oficio de Presidente de Ytalia; esta puerta de en medio que e dicho tiene puertas y ventanas a las grandes de los lados, que sirven de alcovas, las cuales adorno Diego Juarez, Secretario de Portugal; estan colgadas con granas y pasamanos de oro y las camas de lo mismo, y la madera dellas de evano, hechas en Portugal con mucha guarnicion de plata que es la primer cosa que de aquel Reyno ha venido. La galería correspondiente a estas puertas, que cae a un patenico retirado, toco//*

al Protanotario de Aragon que para correspondencia de la otra Galeria y las alcovas  
colgo de Grana con los mismos paramanos puse en ella un brasero de Plata el mayor  
que avia y entre estas puertas grandes dos bufetes de Cuano y Plata y sobrellas  
dos escritorios del mismo que fueron de la Comera de Valencia y dieron al Conde de la  
monclova fuhredero por ellos dos mil y quinientos ducados de Plata sobre estas bu  
fetes puso unos grandes perfumadores con tientos y Naranjas de Plata y por ser  
esta la pieza donde se mag a de despachar le puso bufete con sobre mesa de Plata  
avil y arrea y a los lados dos escritorios la una de Plata y la otra de Cuano  
de esta se sale a otra Galeria que cae sobre un lavatorio que adorno el Protanotario  
con una tapiaria de Galerias de Florencia y boscaes que es de lo que mas bien pare  
ce por ser diez y ocho paños de una fuerte ay en ella tres bufetes de piedra y en  
tre ellos uno que hizo el Duque de Oruna en Napoles gran cosa, los dos aposen  
tos consecutivos adorno el marquis deliganes Ducho de la Galeria primera que  
dixen de las pinturas en esta puso una tapiaria de Flandes y flores figuras  
grandes de Rubens Primorosa casa y al conueuo lo mesor que se  
labrado esto que e dicho de la fabrica nueva y asi vamos a lo primero al labra  
do y a lo que antecede sus magestades tantos años a en san heronimo de estas dos  
piezas que e dicho a cargo el marquis deliganes que ante se un por otra puerta de  
Nebote se en da a una pieza y las tres que dice despues a cargo el Protanotario es  
ta la colgo con una tapiaria de la historia de dicio a se del cono en ella se mag y  
no ay en ella mas que un bufete con su sobre mesa y en cima un capso que con guar  
nición tiene dos baras de largo y una y torcia de ancho desta pieza se entra a  
alcova de se mag y que tiene una tapiaria de la historia de Expariano con ca  
ma como las dos referidas con colgadura de Grana y lacama de Cuano y pla  
ta junto a esta cama ay una puerta secreta solo para se mag que se entra a  
una alcova grande donde duerme la Reyna nuestra señora aqui ay dos camas  
de Portugal de Cuano y broná con la colgadura de felpa azul mor que ada  
de oro y el forro de felpa con esta se colgo con una tapiaria de Sardinas tras or  
dinaria cosa y recién venida de flandes en medio destas dos camas ca y la tribuna  
al altar mayor del Convento esta tambien letico al Protanotario y la colgo  
con grana cielo nazo de lo mismo toda la yada con paramanos de oro y en ci  
ma de la lombra corchos a forrados en felpa, todas las piezas que e dicho estan  
alombadas con braseros de Plata y las puertas y ventanas con cortinas  
de Grana con Grana y paramanos de oro las galerias de cor  
de


Doc.1. fol/2: "Informe de los elementos decorativos, mobiliario y adornos colocados en el Palacio del Buen Retiro, así como de las diversas fiestas"

Fuente: AHNOB, OSUNA, CT,198, D.75

*al Protonotario de Aragon, que para correspondencia de la otra Galería y las alcovas, colgó de granas con los mismos pasamanos, puso en ella un brasero de plata, el mayor que se ha visto, y entre estas puertas grandes dos bufetes de evano y plata, y sobre ellos dos escritorios de los mismo que fueron de la Condesa de Valencia y dieron al Conde de la Monclova, su heredero, por ellos dos mil y quinientos ducados de plata; sobre estos bufetes puso unos grandes perfumadores con tiestos y naranjos de plata, y por ser esta la pieza donde su magestad a de despachar le puso bufete /de plata/ con sobremesa de plata (tachado) /y un/ atril y cartera y a los lados dos escritivanias la una de plata y la otra de evano; desta se sale a otra Galería que cae sobre un jardín que adorno el Protanotario con una tapiceria de galerías de florones y boscaxe, que es de lo que mas bien parece por ser diez y ocho paños de una suerte ay en ella tres bufetes de piedra, y entre ellos uno que hiço el Duque de Osuna en Napoles gran cosa; los dos aposentos consecutivos adorno el marques de Leganes, dueño de la Galería primera que dixen de las pinturas; en estos puso una tapiceria de Payses de Flandes figuras grandes Patron de Rubens, primorosa cosa y de lo nuevo lo mejor que se a labrado; esto que e dicho es de la fabrica nueva y ansi vamos a lo primero alli labrado y a lo que an tenido sus magestades tantos años a en San Geronimo; destas dos piezas que e dicho adreço el marques de Leganes que an de servir; por otra puerta de retrete se entra a una pieza y las tres que dire despues adereço el Protanotario, esta la colgó con una tapiceria de la Historia de Deçio, a se de vestir en ella su Magestad y no ay en ella mas que un bufete con sobremesa y encima un espejo que con guarnicion tiene dos baras de largo y una y tercia de ancho; desta pieza se entra al alcova de su Magestad y (tachado) que tiene una tapiceria de la historia de Vespasiano con cama como las dos referidas con colgadura de grana y la cama de evano y plata; junto a esta cama ay una puerta secreta solo para su Magestad que se entra a una alcova grande donde duerme la reyna nuestra señora; aquí ay dos camas de Portugal de evano y bronce con la colgadura de felpa açul mosqueada de oro y el aforro de felpa corta, esta se colgo con una tapiçeria de jardines tras ordinaria cosa y recien venida de Flande; en medio destas dos camas ay la tribuna al altar mayor del Combento; esta tambien le toco al Protanotario y la colgo con grana cielo raso de lo mismo, toda gayada con pasamanos de oro y encima de la lombra corchos aforrados en felpa, todas la piezas que e dicho estan alombradas con braseros de plata, y las puertas y ventanas con cortinas, los aposentos de grana con grana y pasamanos de oro las Galerías de corde-/*

2

de ella de tubela con lo mismo esta a dos y grande que es de la de la  
 mas acule tiene dos pueras y granos que ca en a una pica al me dio dia donde  
 feruete la Reyna nuestra Señora esta y la otra pica que dice colgo el Ni  
 que de Medina del campo y jurado de las suetas como duque y con deca  
 de o luares esta esta colgada con una pica de decias de oro y seda que costo  
 trece mil ducados en esta ay quatro espaldas tan grandes como quatro  
 qualis como el que dice en la pica de Versave sumag, desta se entra co  
 otra pica que esta colgada con la testa desta ya pica por entrar poco en  
 la primera que que sea de azabiercas las bedieras y para venoche tiene com  
 mas de grana con patamanos de oro que en esta misma pica tiene sumag  
 para to mar el sol en balcon muy grande que cae sobre otro Jardin que ti  
 ene diez y seis fuentes de marmol que el condestable truxo de Italia y las  
 tenia en su quinta las quatro estan en medio de los quadros y las doce me  
 tidas en nichos en las paredes que duizen lo poco que a las fayas lesa que  
 dado de Huerta la tercera pica esta colgada con una bistoria de diego  
 de aburgon que Cavallero portuguez fecha en la chiza con alombray  
 fillas de lo mismo no esta acata da de tasar mas y a tiene a cuenta el Du  
 eño ocho mil ducados la quarta pica es una yor que la Reyna tiene  
 esta un colgado con una pica que tenia don javier de Toledo y  
 la arado de mala gana mas quando vino a ser el dñero por sucasa  
 ser indio es la mejor que alli ay tasaronla a once cuenta ducados el ana y el  
 un tiempo que el dñero de la cuenta monto duçientos y once mil ducados de pica que ay de tras des  
 de un colgado de seda estan colgadas de grana ay alacana muy dorada y dentro dellas muchas  
 de brinco de Oro y Varro todas estas picas que e dho caen este Jardin  
 y corresponden a otras seis picas de otro Jardin que dice que cae  
 a la galeria que adorno el Protanotario estan adornadas de pintu  
 ras de unos payes de Hermitanos que ombio de napolis el conde de mon  
 terre y en estas picas ay doradas por donde las damas suben a sus  
 posadas que son en los verdanes y tiene correspondencia a la portería  
 por donde se mandan y les van de comer que es en el Claustro de los fra  
 tes que lo tienen a taxado por que alli es la camara y ante camara

  
 OSUNA CT. 198 D. 75

© Archivos Estatales, <http://pares.culturaydeporte.gob.es>

Doc.1.fol/3: "Informe de los elementos decorativos, mobiliario y adornos colocados en el Palacio del Buen Retiro, así como de las diversas fiestas"  
 Fuente: AHN OB, OSUNA, CT,198, D.75

*llate de Rubielos, con lo mismo esta alcova grande que e dicho de las dos camas açules tiene dos puertas grandes que caen a una pieça al medio día, donde se viste la Reyna nuestra señora; esta y las seis pieças que dire colgo el duque de Medina de las Torres, ayudado de sus suegros conde duque y condesa de Olivares, esta esta colgada con una tapiceria de Decía de oro y seda, que costo trece mil ducados; en esta ay quatro espejos tan grandes, aunque no todos yguales como el que dixen en la pieça de vestirse su Magestad; desta se entra a otra pieça que esta colgada con la resta desta tapiceria por entrar poca (luz ç); la primera que quedan descubiertas las bidrieras y para de noche tiene cortinas de grana con pasamanos de oro, que en esta misma pieça tiene su Magestad para tomar el sol un balcon muy grande, que cae sobre otro jardin, que tiene diez y seis fuentes de marmol, que el Condestable truxo de Ytalia, y las tenia en su quinta; las quatro estan en medio de los quadros y las doce metidas en nichos en las paredes que dividen lo poco que a los frayles les a quedado de Huerta; la terçera pieça esta colgada con una Historia de Diego de Alburquerque, Cavallero portugues, hecha en la China con alombra y sillas de lo mismo; no esta acabada de tasar mas, ya tiene a cuenta el dueño ocho mil ducados; la quarta pieça es la mayor que la Reyna tiene, esta un colgado con una tapiceria que tenia don Fadrique de Toledo, y la a dado de mala gana; mas quando vido entrar el dinero por su casa se rindió; es la mejor que allí ay, tasaronla a cincuenta ducados el ana y el dosel a sesenta, monto ducientos y once mil reales dos pieças que ay detras desta estan colgadas de grana, ay alacenas muy doradas y dentro dellas muchos brincos de vidrios y varros; todas estas pieças que he dicho caen a este jardin y corresponden a un andar a otras seis pieças de otro jardin, que dixen que cae a la galería que adorno el Protonotario; estas estan adornadas de pinturas de unos payses de Hermitaños que enbio de Napoles el Conde de Monterrey; en estas pieças ay dos escaleras por donde las damas suben a sus posadas que son en los desvanes y tiene correspondencia a la portería por donde se mandan y les dan de comer, que es en claustro de los frayles que lo tienen ataxado porque alli es la camara y antecamara//*

De la Reyna para de la Loncha de olivares por que entre ella y el Brin  
de los señores de nuestros señores tienen el un dormitorio de las señoras entraron a habitarlo  
de los señores de Jueves primer día de diciembre y esta noche hubo de comedias y de vueltas para  
de los señores de todas las ramas por que todas las que adicaron esto entraron despues con sus p  
de los señores de solo diez el de Provisorio como caraquecena a mi cargo que fueron  
de los señores de de cosas de toros de los carnes con los de los señores y en ellos treinta mantos de los  
de los señores de de Valencia treinta caeras de ambar treinta bandad de ambar treinta pares  
de los señores de Guantes de ambar muchos brincoas ras horizontarios de piezas de Plata y  
de los señores de oro y encima doce baraxas de Nay pes con ore bo bar de arriero de ambar con ei  
de los señores de en doblones de a guaso cada uno tienen hechos en segovia y por no haver barras  
de los señores de se de hicieron cadenas para ellos esto dho fue en el uno en el otro cosas de bar  
de los señores de lona tocas Viearas peynes estuches curiosos de ser de Dórico hechos de propario  
de los señores de para esta oración = Todo a sido buccando lo me se que se hallado sin vea  
de los señores de y en el dinero pagandolo de contado y todo a cosa de sumag por que esta  
de los señores de señores lo que an puesto a sido el traxa fo y vigilancia para buscar espidi  
de los señores de entes de donde salga esta Magdalena de dinero que angastado que lo cierto  
de los señores de es que muchos de los an empeñado su credito y prendas para salir con ello =  
de los señores de Domingo huvo comedia de las dos compañías que aqui estan y esto fue despues de haver  
de los señores de dado el conde de olivares de merenda a la Reyna y las ramas en una de las Hermit  
de los señores de tas de castiño y por que el tiempo es lluvioso y ay toros setauo para la Reyna y las  
de los señores de damas raras con Palafrenes y para el Principe una casa muy pequeña =  
de los señores de lunes fueron los toros y Juego de cañas donde huvo ocho cuadrillas que la prime  
de los señores de ra fue el sumag y cavalleros de su camara que fueron el conde de olivares el  
de los señores de Marques del campo y el conde de Aguilas = la se  
de los señores de gunra fue del duque de Medina de las torres hizo parexa con el Duque de Y  
de los señores de Jar = la torera de la Villa fueron parexas el Marques de curiano como alfe  
de los señores de rre mayor de madrid = la quarta del Conestable de Navarra hizo parexa  
de los señores de con el Marques de Ubeda = la quinta del Conestable de Castilla estuu en for  
de los señores de mo y falio oro por el = la sexta del almirante de Castilla hizo parexa con el  
de los señores de Marques de Guzman = la setima del conde de Ribla hizo parexa con el Mar  
de los señores de quier de la mara = la octava del Duque de peñaranda hizo parexa con el Marques

© Archivos Estatales, <http://pares.culturaydeporte.gob.es>

Doc.1.fol/4: "Informe de los elementos decorativos, mobiliario y adornos colocados en el Palacio del Buen Retiro, así como de las diversas fiestas"

Fuente: AHNOB, OSUNA, CT,198, D.75



*de la Reyna, posada de la Condesa de Olivares, porque entre ella y el Principe nuestro señor tienen el un dormitorio de los religiosos entraron a havitarlo. Jueves primer día de diciembre y esta noche hubo dos comedias y dadivas para todas las damas porque todos los que adreçaron esto entraron despues con sus presentes; solo dire el del Protonotario como cosa que tenia a mi cargo que fueron dos cofres de terciopelo carmesi con galon de oro, y en ellos treinta mantos de lustre de Valencia, treinta cueros de ambar, treinta bandas de ambar, treinta pares de guantes de ambar, muchos brincos tras hordinarios de pieças de plata y oro, y encima doçe baraxas de naypes con doçe bolsos de arriero de ambar con cien doblones de a quatro cada uno recién hechos en Segovia, y por no a haver barras se deshicieron cadenas para ellos; esto dicho fue en el uno en el otro cosas de Barcelona, tocas riçadas, peynes, estuches, curiosidades de vidrio para esta ocasión. Todo a sido buscando lo mejor que se a hallado sin reparar en el dinero, pagandolo de contado y todo a costa de Su Magestad, porque estos Señores lo que an puesto a sido el trabajo y vigilancia para buscar espidentes de donde salga esta maquina de dinero que an gastado, que lo cierto es que muchos de ellos an empeñado su crédito y prendas para salir con ello. Domingo hubo comedia de las dos compañías que aqui estan y esto fue despues de haver dado el Conde de Olivares de merendar a la Reyna y las damas en una de las Hermitas deste sitio, y porque el tiempo es lluvioso y ay lodos se tuvo para la Reyna y las damas sardescos con palafranes y para el Principe una aca muy pequeña. Lunes fueron los toros y juego de cañas, donde hubo ocho quadrillas, que la primera fue de su magestad y cavalleros de su camara que fueron el Conde de Olivares, el Marques del Carpio y su hijo, el Marques de Leganes y conde de Aguilar; la segunda fue del duque de Medina de las Torres hiço parexa con el Duque de Yjar; la tercera de la villa fueron parexas el Marques de Cusano como alferez mayor de Madrid; la quarta del Condestable de Navarra hiço parexa con el Marques de Velada; la quinta del Condestable de Castilla estuvo enfermo y salio otro por el; la sesta del almirante de Castilla hiço parexa con el Marques de Fromista; la setima del Conde de Niebla hiço parexa con el Marques del Adrada; la otava del Duque de Peñaranda hiço parexa con el Marques//*

De Torres todo anduieron muy bien y no ay que apantar que no ande  
cauallo en Castilla ni en Andalucia que no aya venido para esta ocasion ma  
ter huuo toros y salieron doce caualleros con vexeros y gente ellos los dize  
como son don Gaspar bonifaz y Conde de Cantillana fue dia muy lucido au  
guas pero por que toda la tarde nuevo miercoles fue fumag avia peras alas des  
calças y mañana Jueves gra amisa y sermon que es dia de la concecion  
come alla la Reyna nuestra Señora como acostumbra todos los años

*de Torres; todos anduvieron muy bien y no ay que espantar que no an dexado cavallo en Castilla ni en el Andalucia que no aya venido para esta ocasión. Martes huvo toros y salieron doce cavalleros con rexones, y entre ellos los diestros como son don Gaspar Bonifaz y Conde de Cantillana, fue día muy lucido, aunque aspero porque toda la tarde nevo; miercoles fue Su Magestad a visperas a las Descalças y mañana jueves yra a misa y sermon, que es día de la Conescion, come alla la Reyna nuestra Señora como acostumbra todos los años”.*

*Signum) fecit»/16*

**FIGURAS:**

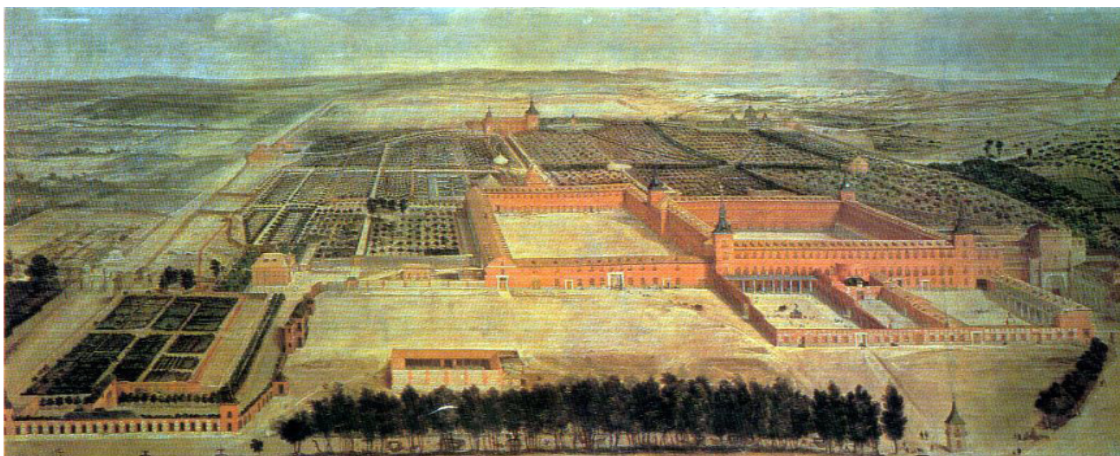


Fig.1: Vista del Buen Retiro según cuadro de Jusepe Leonardo 1637

Fuente: Patrimonio Nacional.

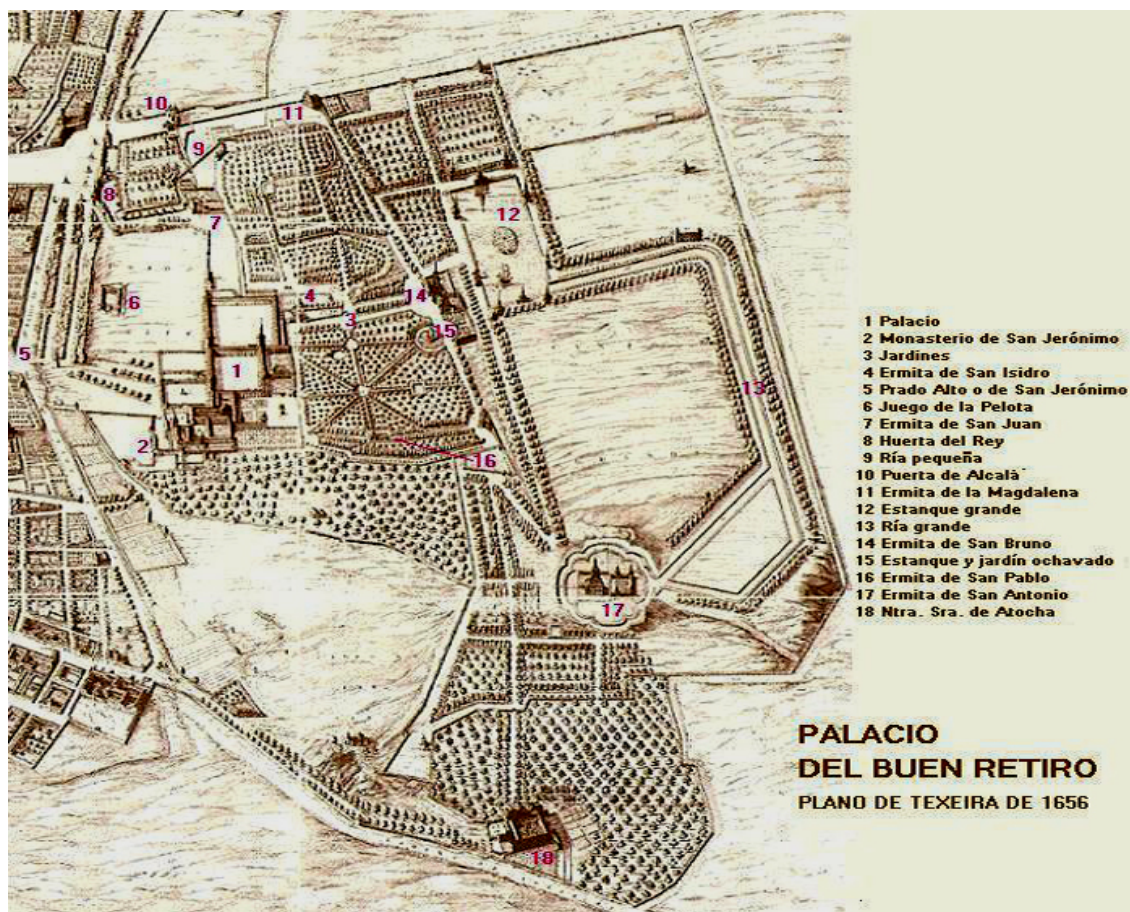
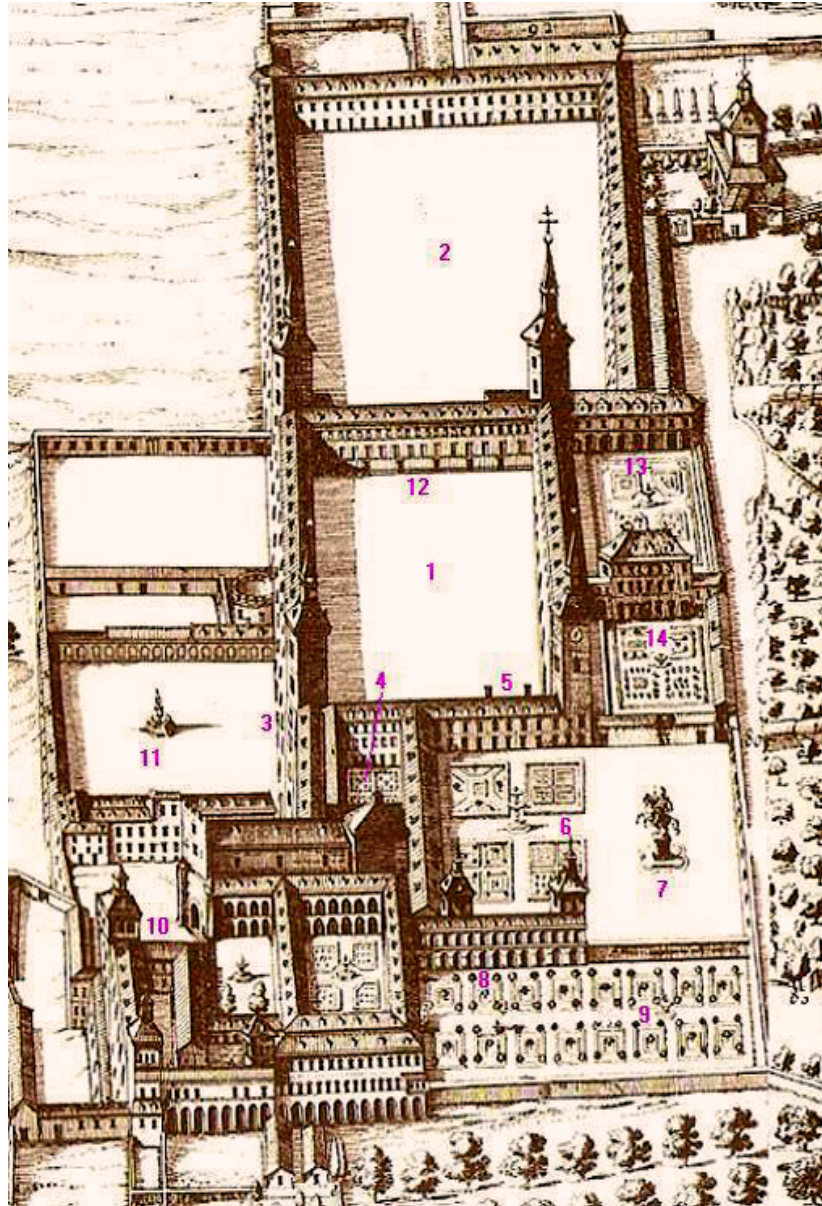


Fig.2: Plano del Palacio del Buen Retiro. Plano de Teixeira de 1656

Fuente: cervantesvirtual.com



- 1 Plaza principal de Palacio
- 2 Plaza Mayor
- 3 Cuarto del Rey
- 4 Jardín del Rey
- 5 Cuarto de la Reina
- 6 Jardín de la Reina
- 7 Estatua ecuestre de Felipe IV
- 8 Cuarto del Príncipe
- 9 Jardín del Príncipe
- 10 Monasterio de los Jerónimos
- 11 Plaza de los Oficios
- 12 Salón de Reinos
- 13 Coliseo
- 14 Salón de Baile

### DETALLE DEL PALACIO

PLANO  
DE TEXEIRA DE 1656

Fig.3: Detalle del Palacio del Buen Retiro. Plano de Texeira de 1656  
Fuente: cervantesvirtual.com



Fig.4: Salón de Reinos en la actualidad  
Fuente: Dominio Público



Fig.5: Casón del Buen Retiro en la actualidad  
Fuente: Dominio Público



Fig.6: Reconstitución Salón Reinos según Brown y Elliott  
 Fuente: *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV. Figs. 101-102*



Fig.7: El Socorro de la plaza de Constanza, la Victoria de Fleurus, en medio Hércules matando a Gerión.  
 Fuente: *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*



Fig.8: Recreación de las escenas de la vida de Hércules en el Salón de Reinos  
 Fuente: *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*



Fig.9: Proyecto de rehabilitación del Salón de Reinos de Norman Foster  
 Fuente: Museo Nacional del Prado





Fig.10: Portada de *El Fernando o Sevilla restaurada* del conde de la Roca  
 Fuente: Retórica del valimiento. García, 2020:403

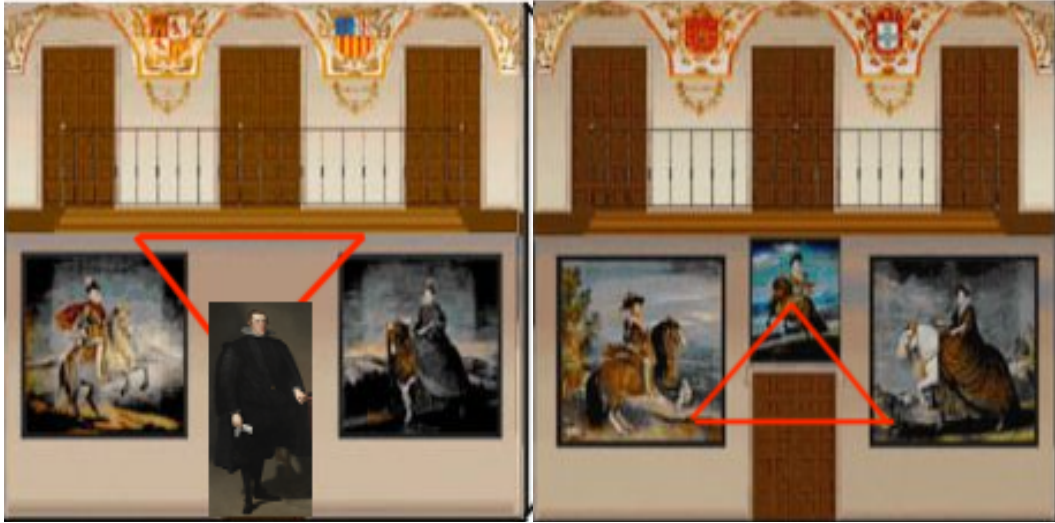


Fig.11. Reconstrucción de las cabeceras del Salón de Reinos  
Fuente: Elaboración propia

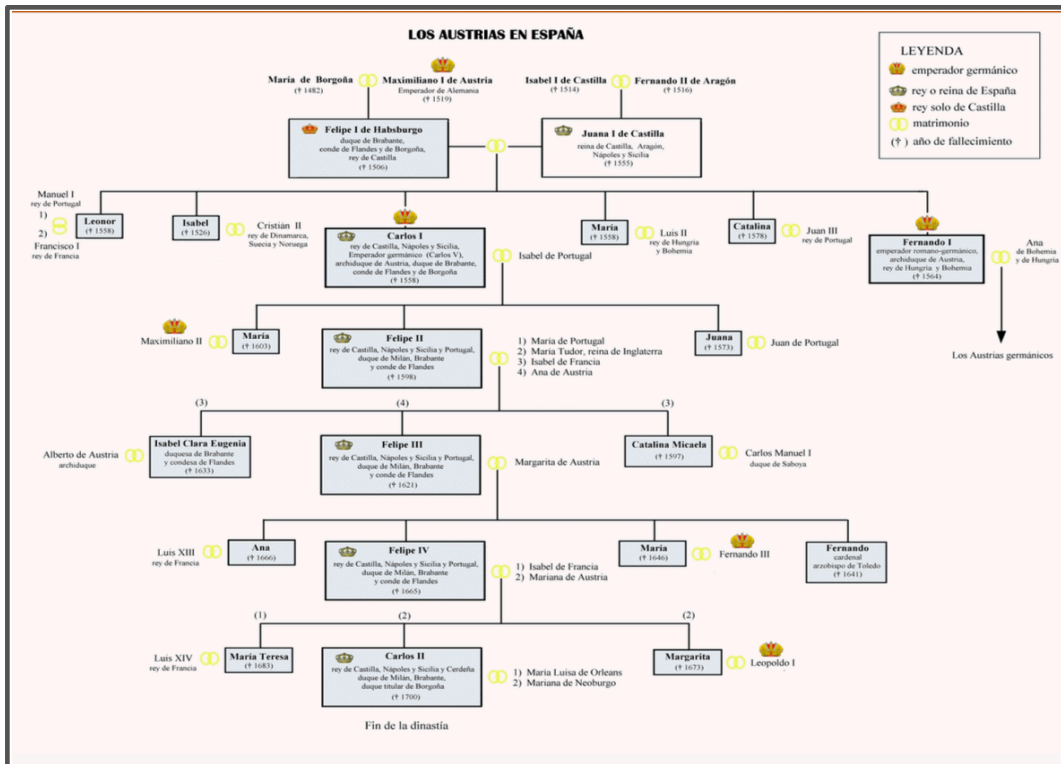


Fig.12: Cuadro genealógico de los Habsburgo  
Fuente: Hispanidad.info

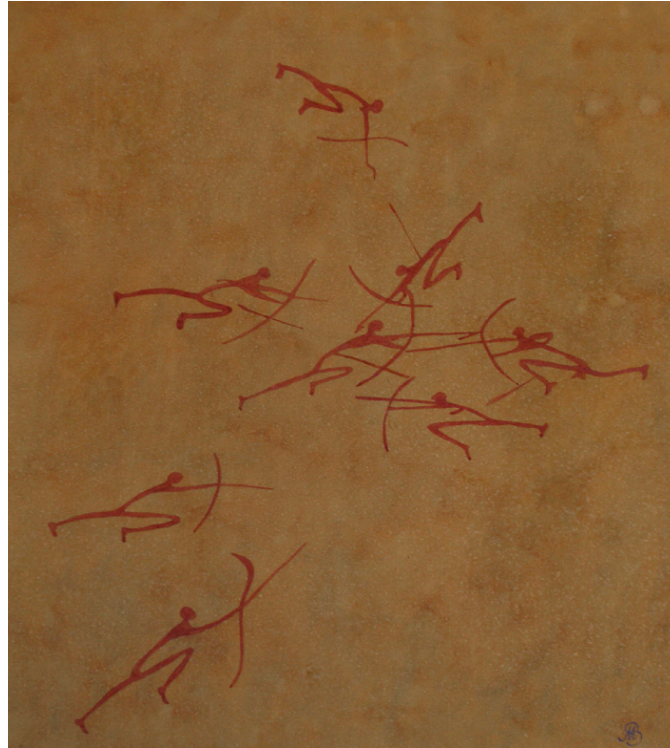


Fig. 13: Escena de arqueros luchando. Parte inferior izquierda de la composición del Abrigo del Roure, en Morella la Vella (Castellón). Copia realizada a la aguada por Benítez Mellado, en 1918. ACN/9-C-5, 7-646  
Fuente: Cuadernos de Arte Rupestre.

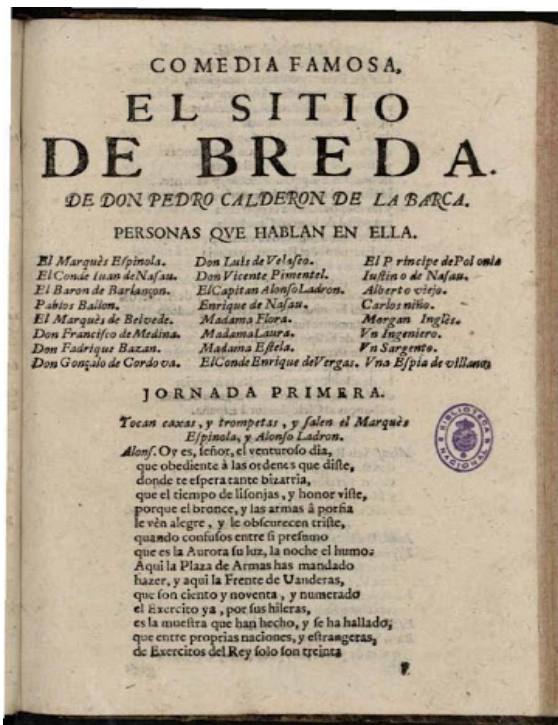


Fig. 14: *El sitio de Breda*  
Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes



Fig.15: *La fe no ha menester armas venida del ingles a Cádiz*  
Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

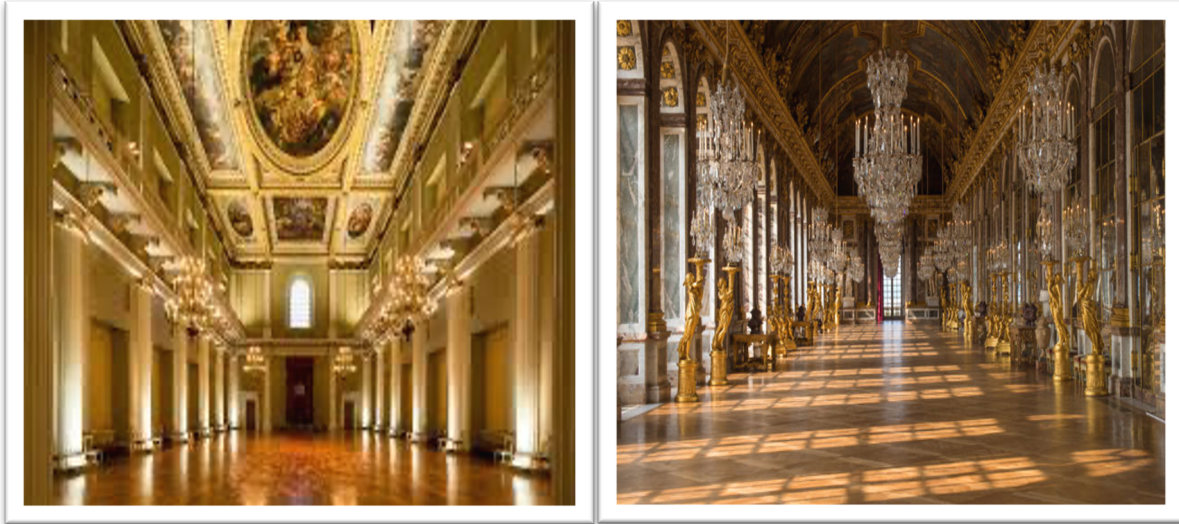
**LÁMINAS:**



Lám. I. Composición Carlos V flanqueado por dos Furias. Tiziano  
Fuente: Elaboración propia



Lám. II. Recreación del Salón de Reinos  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. III. Banqueting House de Whitehall y la Galerie des Glaces de Versailles  
Fuente: alamy.es



Lám. IV. La expugnación de Rheinfelden. Carducho.1634  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. V. *Victoria de Fleurus*. Carducho. 1634  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. VI. *Socorro de la plaza de Constanza*. Carducho. 1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. VII. *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*. Cajés. 1634-1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. VIII. *Recuperación de la isla de San Cristóbal*. Castello. 1634-1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. IX. *Socorro de Brisach*. Leonardo. 1634-1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. X. *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*. Pereda. 1634-1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado





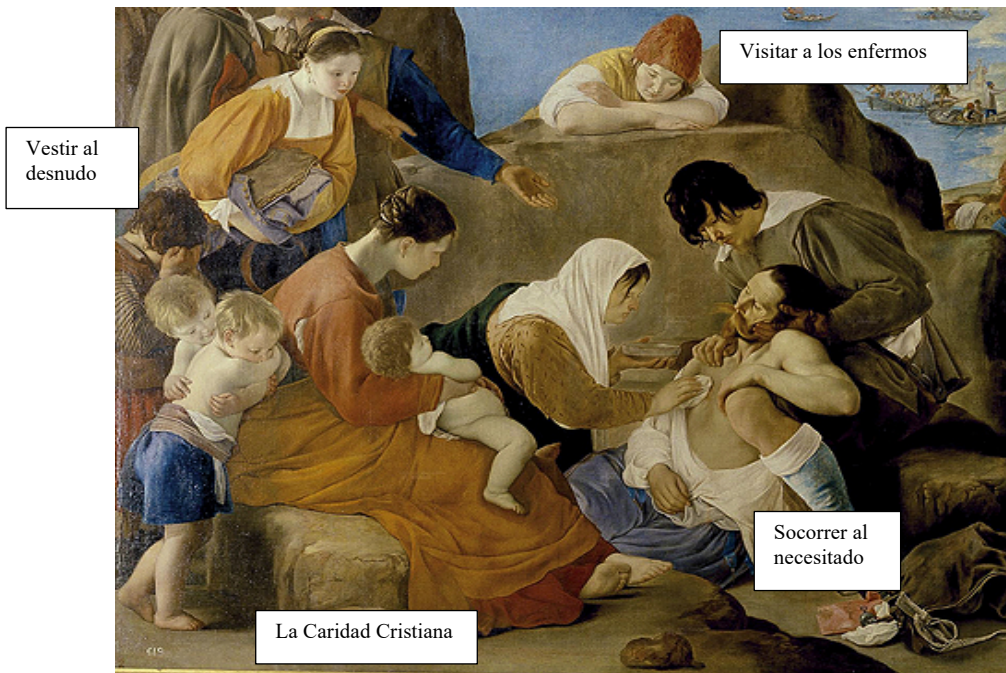
Lám. XI. *Las lanzas o La rendición de Breda*. Velázquez. 1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. XII *Rendición de Juliers*. Leonardo. 1634-1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. XIII. *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*. Maíno. 1634-1635  
 Fuente: Museo Nacional del Prado



Vestir al desnudo

Visitar a los enfermos

Socorrer al necesitado

La Caridad Cristiana

Lám. XIV. Detalle de *La Recuperación de Bahía de Todos los Santos*  
 Fuente: Elaboración propia



Lám. XV. *Defensa de Cádiz contra los ingleses*. Zurbarán. 1634-1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. XVI. Comparación iconográfica de dos rendiciones (Breda 1625 y Juliers 1622)  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XVII. Detalle vestimenta de un general.  
*El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz*. Pereda. 1634-1635  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. XVIII. El Tratado de Londres. 1604. Artista desconocido.  
Fuente: National Portrait Gallery



Lám. XIX: La familia real visita una arquitectura efimera construida en el Patio del caballo, guiados por el conde duque Olivares, Juan de la Corte. 1635-1640  
Fuente: Pollock House, Glasgow.



Lám. XX. Lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos. Velázquez  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. XXI. *Felipe IV*. Velázquez  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. XXII. Hércules y el toro de Creta. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXIII. Hércules luchando con Anteo. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado



Lám. XXIV. Hércules y el jabalí de Erimanto. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXV. Hércules desvía el curso del río Alfeo. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.





Lám. XXVI. Hércules y el Cancerbero. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXVII. Hércules lucha con el león de Nemea. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXVIII. Hércules lucha con la hidra de Lerna. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXIX. Hércules separa los montes Calpe y Abyla. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXX. Hércules vence al rey Gerión. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXXI. Muerte de Hércules. ZURBARÁN.  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXXII. La reina Isabel de Borbón. Velázquez  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXXIV. Felipe IV. Velázquez  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXXV. El príncipe Baltasar Carlos. Velázquez  
Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXXVI. Felipe III. Velázquez



Lám. XXXVII. La reina Margarita de Austria. Velázquez

Fuente: Museo Nacional del Prado.



Lám. XXXVIII. Gaspar de Guzmán, conde duque Olivares. Velázquez  
Fuente: Museo Nacional del Prado.